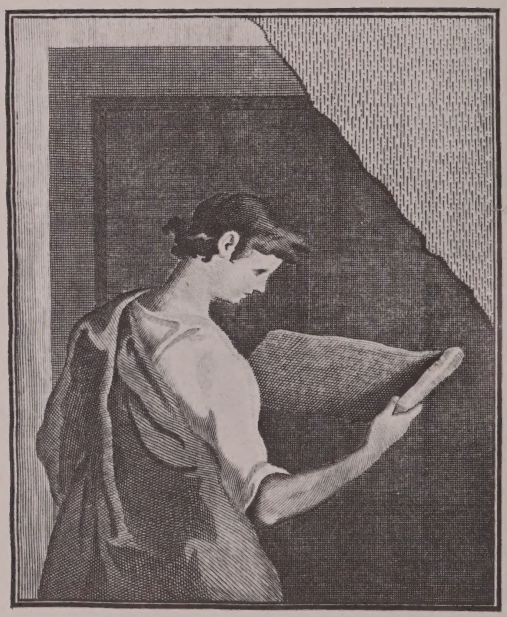

THE J. PAUL GETTY MUSEUM LIBRARY

ND
615
V7

HERMANN VOSS

DIE MALEREI
DER
SPÄTRENAISSANCE
IN ROM UND FLORENZ

HERMANN VOSS

DIE MALEREI
DER
SPÄTRENAISSANCE
IN ROM UND FLORENZ

MIT 247 ABBILDUNGEN

ERSTER BAND

BERLIN MCMXX

G. GROTE'SCHE VERLAGSBUCHHANDLUNG

ND
615
V7
V.1-2
c.1

Alle Rechte, namentlich das
der Übersetzung in andere
Sprachen, vorbehalten.
Druck von Fischer & Wittig
in Leipzig

VORWORT

Auf dem Zeitabschnitt der römisch-florentinischen Malerei, der von Raffael bis zu den Carracci reicht, lastet — trotz mancher in neuerer Zeit erschienenen wertvollen Einzelbeiträge — ein Halbdunkel, das aufzuhellen bisher für schwierig und höchst undankbar galt. Wer sich über das spätere Cinquecento in Mittelitalien unterrichten wollte, musste bis auf Lanzis jetzt über ein Jahrhundert altes Werk zurückgehen. Es war die einzige Stelle, wo man eine zusammenhängende Darstellung fand, die wenigstens von den Hauptpersönlichkeiten und -strömungen einen Begriff gab.

Bei der allgemeinen Geringschätzung der ganzen Periode liegt allerdings die Frage nahe, ob die Spätrenaissance überhaupt eine eingehende Behandlung verdiene. Der Verfasser hofft, dass es ihm gelingen wird, solche Bedenken zu zerstreuen und zu zeigen, dass die künstlerischen Bestrebungen des Cinquecento auch von einem umfassenderen Standpunkt als jenem der Spezialforschung aus eine grössere Aufmerksamkeit verdienen, als ihnen bisher zuteil ward.

Das vornehmste Streben des Verfassers musste es sein, das reine Tatsachen- und Denkmälermaterial zu klären und auf zuverlässigen stilkritischen und chronologischen Grundlagen den Bau der Entwicklung so fest wie möglich zu errichten. Da es aber ein absolut gültiges Kriterium für die Erfassung des Wesentlichen in der Geschichte ebensowenig gibt wie einen absoluten Gradmesser der künstlerischen Qualität, so bleibt eine von den Fehlern des Subjektivismus freie, sozusagen mathematisch richtige Darstellung ein Trugbild. Zwar darf es als selbstverständliches Axiom gelten, dass man über eine um Jahrhunderte zurückliegende Kunst — noch dazu eines fremden Volkes — nur unter gewissen Voraussetzungen urteilen kann, also nicht unter naiver Anwendung der Anschauungen und Ideale des eigenen Kulturzusammenhanges. Damit ist jedoch eine Forderung aufgestellt, die, wörtlich genommen, überhaupt nicht zu erfüllen ist. Denn bis zu welcher Grenze ist ein unter bestimmten zeitlichen Umständen lebendes Individuum fähig sich seiner mannigfaltigen Bedingtheiten zu entäussern? Das geschichtliche Nacherleben ist in weitem Masse an die Eindrücke der eigenen Epoche gebunden, die

für den einzelnen — zumal in schöpferischen Zeiten — etwas schlechthin Überwältigendes haben. Niemand ist heute oder zu irgendeiner anderen Zeit imstande, das Bild der Gotik, der Renaissance oder des Barock unbeeinflusst durch die produktive Sinnlichkeit seiner eigenen Epoche zu zeichnen.

Auch der vor nicht langer Zeit gemachte Versuch, mit Hilfe der kunsttheoretischen Literatur einer bestimmten Periode unser rückschauendes ästhetisches Urteil zu stützen, musste fehlschlagen. Die ästhetischen Begriffe einer jeden Epoche sind allerdings von dem gleichzeitigen künstlerischen Schaffen stark abhängig, aber sie fussen doch noch eigentlicher auf bestimmten philosophischen Voraussetzungen und Grundlagen, die von der mehr intuitiven Gestaltungsweise des zeitgenössischen Künstlers naturgemäss divergieren müssen. Und übrigens stellen sich schon dem blossen Begreifen der Ästhetik eines früheren Zeitalters weit grössere Schwierigkeiten in den Weg, als man zunächst glauben möchte. Es ist beispielsweise für die kunsthistorische Forschung allein nahezu eine Unmöglichkeit die kunsttheoretischen Gedankengänge des Cinquecento restlos klarzulegen. Dies wird zur Evidenz deutlich aus der Schrift von K. Birch-Hirschfeld über die Lehre von der Malerei im Cinquecento, einer scharfsinnigen Darstellung, in der jedoch manche dornenvolle Probleme überhaupt erst aufgeworfen werden.

Je schärfer man nun alle Hindernisse einer „objektiven" Darstellung erkennt, desto mehr ergibt sich, dass das Studium der Ästhetik eines Zeitalters niemals von der Verantwortlichkeit des persönlichen, auf innerlicher Überzeugung aufgebauten Urteils befreien kann. Wohl hat es seinen hohen Wert, sich in die theoretischen Gedankengänge der älteren Kunstliteratur hineinzuversetzen. Sie bereichern das historische wie das künstlerische Wissen nach vielen Richtungen, erleichtern nicht selten das Verständnis für bestimmte Charakterzüge eines Zeitalters — aber sie können niemals unsere eigene, intuitive Subjektivität ersetzen.

Dasselbe gilt von unserem Urteil über die entwicklungsgeschichtlichen Zusammenhänge. Auch in dieser Hinsicht ist es lehrreich, ja notwendig, die Ansichten derjenigen Generation zu kennen, die den Vorgängen zeitlich noch nahestand. Von einem späteren Zeitpunkt aus betrachtet, zeichnen sich jedoch die wesentlichen Linien des Geschehens erheblich anders ab als aus der Nahperspektive der Zeitgenossen. Gewisse Konturen erhalten dadurch, dass sie sich in ihrem weiteren historischen Verlauf verfolgen lassen, eine unerwartete Bedeutung; an anderen Stellen hingegen, wo die Zeitgenossen Neuartiges wahrzunehmen glaubten, vermag ihnen das moderne Urteil nicht mehr Gefolgschaft zu leisten.

Eines der hauptsächlichsten Charakteristika der neueren Geschichtsauffassung gegenüber der früheren besteht darin, dass sie an Stelle des freien Schaltens einzelner bedeutender Persönlichkeiten wirkliche oder vermeintliche höhere Gesetzmässigkeiten zu sehen glaubt. Sie konstruiert mit heissem Bemühen „logische Entwicklungsreihen", hoch erfreut, wenn es ihr gelingt, unvereinbar scheinende individuelle Gegensätze durch eine geschickt gefasste Definition auf eine Formel zu vereinigen. Der fruchtbare Kern eines solchen Strebens zur Synthese soll gewiss nicht verkannt werden. Aber es hat heute oft den Anschein, als würde mit der Hypostasierung des Begrifflichen einerseits und der Missachtung des Individuellen auf der anderen Seite ein nicht ungefährliches Spiel getrieben. In der historischen Darstellung auf einer konkreten Grundlage, als die man früher allzu einseitig die einzelnen Persönlichkeiten ansah, setzt man sich dem Irrtum immerhin weniger leicht aus als bei abstrakten Konstruktionen.

Die Formel von der „Kunstgeschichte ohne Namen", mit der man jetzt bestrebt ist niemand geringeren als den Künstler selber als Subjekt aus der Entwicklung auszuschalten, ist zweifellos ein ausserordentlich bedenkliches Schlagwort. Denn mit der Individualität des Hervorbringenden entfällt notgedrungen auch der Akt des Hervorbringens selber, der von Fall zu Fall psychologisch aufs feinste differenziert ist. Das Kunstschaffen wird dadurch in unerträglicher Weise mechanisiert, entwürdigt und in seinem tiefsten Wesen verkannt. Eine angebliche „rein optische Entwicklung" wird konstruiert, die in Wirklichkeit niemals existieren kann, da bei dem Träger eines jeden Geschehens, der einzelnen produktiven Persönlichkeit, der optische Apparat im Verhältnis zu dem übrigen Sensorium sich durchaus verschieden verhält. Wer Kunstgeschichte ohne die Individualitäten der einzelnen Künstler schreiben will, vergisst, dass das Kunstwerk nicht auf der Netzhaut entsteht, sondern dort, wo das Zentrum alles Sinnes- und Gefühlslebens ist und wo sich das gesamte menschliche Wollen zu einem einzigen Strom vereinigt. Die Voraussetzungen des künstlerischen Schaffens sind eben ausserordentlich komplizierter Natur und von Fall zu Fall höchst wandlungsfähig. Sie auf eine innerhalb des blossen Sehens liegende Mechanik zu beschränken geht nicht an. Gleichwohl soll zugegeben werden, dass auch eine solche, sich ihrer Grenzen bewusst bleibende Betrachtungsweise gewisse künstlerische Antithesen scharf, ja vielleicht überscharf herauszuarbeiten imstande ist. Einen gründlichen Schiffbruch aber erleidet sie, sobald sie sich erkühnt das Werden, Wachsen und Zusammenbrechen irgendeiner stilgeschichtlichen Welle einzig aus gewissen Gesetzen

des Sehens zu erklären. Denn die auf diese Weise zu begreifende Kontinuität der Herausgestaltung eines Stilideales ist ausserordentlich beschränkt. Nur auf einem sehr kurzen Zeitabschnitt kann man sich mit den Mitteln der formalen Analyse weiterhelfen. Wenn aber vollends von einem einschneidenden Wechsel der Stile die Rede ist, wenn man darlegen will, wie sich aus einem in der Erscheinung einheitlichen künstlerischen Ideal wie dem der Renaissance ein ungleich schwerer aufzufassender Formenkomplex gleich dem des Barock herausgestaltet, so versagt die formale Betrachtungsweise absolut.

Ob die Kunstgeschichte als solche jemals soweit gelangen kann, die Vorgänge bei einem Stilwandel im biologischen Sinne erschöpfend zu analysieren, bleibe dahingestellt. Jedenfalls wäre es allein denkbar bei einer ebenso weitgespannten wie gleichmässig vertieften Darlegung des gesamten Strebens und Gestaltens innerhalb eines nicht allzu eng zu fassenden Zeitabschnittes. Das ist indessen eine Aufgabe von überwältigender Grösse und Schwierigkeit. Bis es aussichtsvoll sein wird ihr nahezutreten, sind noch viele Vorstufen zu übewinden. Vor allem gilt es das tatsächliche Material mit den Methoden der philologischen und der Stilkritik gründlich zu erschliessen. Denn die Fundamente, auf denen man vorschnell ein prunkendes Gebäude aufrichten möchte, sind noch ausserordentlich unsicher, mehr als man es von der Malerei des Cinquecento beispielsweise im allgemeinen annimmt. Diese Arbeit kann freilich nur dann fruchtbar werden, wenn zugleich die gewohnte Beschränkung auf die „fachliche" Spezialaufgabe aufgegeben wird. Wohl soll das künstlerische Geschehen als die eigentliche Aufgabe unverrückbar im Brennpunkt bleiben, aber nicht als isoliert für sich bestehend, sondern als das Zentrum eines viel weiter gespannten geschichtlichen Bildes.

Der Verfasser des vorliegenden Versuches ist sich bewusst auf dem gekennzeichneten Wege nur eine bescheidene Etappe erreicht zu haben. Erfüllt von mancherlei Bedenken übergibt er der Öffentlichkeit eine Arbeit, um deren weitschichtige Vorbereitungen nicht wenige Fachgenossen wissen. Werden ihre Erwartungen, etwas Abschliessendes zu erhalten nicht möglicherweise enttäuscht werden? Wird nicht von manchem anderen Leser der gegenwärtige Zeitpunkt sogar schon an und für sich als wenig angemessen zur Behandlung eines verhältnismässig abseits liegenden, ausernationalen Themas empfunden werden? Deutlicher gesprochen: ist es nicht heute ein der inneren Berechtigung entbehrendes Unternehmen, sich als Deutscher über die italienische Renaissance vom Standpunkt einer zurzeit nur fiktiven kulturellen europäischen Solidarität aus zu äussern? So reiht sich an das eine gewichtige Be-

denken stets ein noch gewichtigeres. Auch im günstigsten Falle ist es sicher, dass es dem Verfasser versagt bleiben muss, mit seinen Studien auf andere in dem Masse anregend zu wirken, wie es ihm früher vielleicht beschieden gewesen wäre. Werden doch noch auf lange hinaus selbst die äusseren Möglichkeiten fehlen, auf Grund immer erneuter Betrachtung der weit zerstreuten Kunstdenkmäler zu einer wahrhaft lebendigen, umfassenden und vertieften Anschauung zu gelangen, der unentbehrlichen Grundlage einer jeden modernen Kunstgeschichtsschreibung!

Ein sehr begreiflicher gefühlsmässiger Optimismus in uns sträubt sich allerdings noch gegen die trübe Erkenntnis, dass der internationalen Forschung zu unseren Lebzeiten jeder Weg verschlossen sein sollte. Allein wir sollten uns auch aus Gründen tieferliegender Natur der Einsicht nicht widersetzen, dass die Art unserer historischen und ästhetischen Einstellung eine wesentliche Veränderung erfahren wird. Es liegt ohnehin in der modernen Tendenz begründet, das ethnisch und landschaftlich Bedingte in allen geschichtlichen Erscheinungsformen aufzudecken und sogar bei so weitreichenden Bewegungen wie der italienischen Renaissance den ursprünglich nationalen Charakter stark hervorzuheben. Damit wird der früheren Naivität des Urteils, dem rührenden Glauben an ein Allgemeingültiges, Ewiges im Kunstschaffen ferner Epochen und Nationen die Grundlage genommen. Alle Erkenntnis dessen, was um uns ist, dient unter solchen Voraussetzungen vielmehr letzten Endes der Erkenntnis unseres eigenen, national bestimmten Seins.

Die heutige jüngere Generation wird auf diese zur Konzentration und Auslese des Wesentlichen zwingenden Auffassung durch die Notwendigkeiten der Gegenwart von selber hingewiesen. Sie wird indessen hierüber niemals vergessen dürfen, dass die Erkenntnis der aussernationalen Welt und die Selbsterkenntnis Früchte eines und desselben Baumes sind, und dass das Vergangene nichts anderes ist als ein mit den Sinnen nicht wahrzunehmender, aber integrierender Bestandteil des Gegenwärtigen.

Die vorliegende Arbeit wurde im Oktober 1919 als Habilitationsschrift genehmigt von der Universität Leipzig.

INHALT

Seite

VORWORT V

VERZEICHNIS DER ABBILDUNGEN XII

EINLEITUNG. Geschichtliche Stellung der römisch-florentinischen Spätrenaissance 1

KAPITEL I. Zeitliche Abgrenzung und Einteilung der Spätrenaissancemalerei . 3
„ II. Parallele Strömungen in der künstlerischen und allgemeingeistigen Entwicklung 10
„ III. Aufgaben und Gattungen der Spätrenaissancemalerei 25

ERSTES BUCH. Das Erbe Raffaels und Michelangelos in der römischen Malerei 41

KAPITEL I. Grundlagen des künstlerischen Ideals der Renaissance in Rom . . 43
„ II. Raffael und die Gattung der grossen Historie 50
„ III. Die dekorative Anschauung im Kreise Raffaels. Perino del Vaga und Polidoro da Caravaggio 61
„ IV. Das Altar- und Tafelbild in der Nachfolge Raffaels 86
„ V. Das plastische Ideal im Kreise Michelangelos 110

ZWEITES BUCH. Der Ausgang der Florentiner Hochrenaissance 149

KAPITEL I. Die Lage der Malerei in Florenz um 1520 151
„ II. Jacopo Pontormo 163
„ III. Rosso Fiorentino und sein Kreis. Domenico Beccafumi 182
„ IV. Angelo Bronzino 208
„ V. Francesco Salviati 232
„ VI. Giorgio Vasari 258

DRITTES BUCH. Ausbreitung und Überwindung des Manierismus in Florenz 295

KAPITEL I. Wesen und Entwicklung des Manierismus in Florenz 297
„ II. Die Nachfolge Vasaris 305
„ III. Jüngere Vertreter und Ausläufer des Florentiner Manierismus . . 337
„ IV. Beginnende Gegenströmung. Santi di Tito und sein Kreis . . . 376
„ V. Venezianische Einflüsse. Domenico Passignano und sein Kreis. Jacopo Ligozzi 399

Seite

VIERTES BUCH. Der Manierismus in Rom und Mittelitalien 425

KAPITEL I. Die Lage der römischen Malerei unter den Päpsten der Gegenreformation 427

„ II. Taddeo und Federico Zuccari. Ihr engerer Schülerkreis 438

„ III. Federico Barocci 472

„ IV. Schüler und Nachahmer Baroccis in den Marken und in Siena . 499

„ V. Südtoskanisch-umbrische Strömungen. Illusionistische Malerei, Landschaftsfresko und religiöse Historie 525

„ VI. Künstler oberitalienischer Herkunft. Der Kreis des Raffaellino da Reggio und Muziano 550

„ VII. Süditalienische Künstler von Pirro Ligorio bis zu Giuseppe Cesari 569

BIBLIOGRAPHIE 599

NAMEN- UND SACHVERZEICHNIS 605

ORTSVERZEICHNIS 610

VERZEICHNIS DER ABBILDUNGEN

Seite

1. Perino del Vaga, Triumphzug (Deckenbild). Genua, Palazzo Doria . . . 70
2. Perino del Vaga, Vorlage zum Basament für Michelangelos Jüngstes Gericht. Rom, Palazzo Spada 72
3. Perino del Vaga, Vorlage zum Basament für Michelangelos Jüngstes Gericht. Rom, Palazzo Spada 73
4. Perino del Vaga, Zeichnung zum Basament für Michelangelos Jüngstes Gericht. Florenz, Uffizien 73
5. Perino del Vaga, Sala del Consiglio (Sala Paolina). Rom, Engelsburg . . 75
6. Perino del Vaga, Supraporte in der Sala del Consiglio. Rom, Engelsburg . 77
7. Perino del Vaga (Schule), Spiegelgewölbe der Sala del Consiglio. Rom, Engelsburg 78
8. Perino del Vaga, Perseusfries (Fresko). Rom, Engelsburg 79
9. Perino del Vaga, Silenzug (Zeichnung). Paris, Louvre 79
10. Polidoro da Caravaggio, Landschaftsfresko mit der Magdalenenlegende. Rom, S. Silvestro al Quirinale 81
11. Polidoro da Caravaggio, Grablegung Christi (Zeichnung). Paris, Louvre . . 83
12. Polidoro da Caravaggio, Auffindung der sibyllinischen Bücher (Fresko). Rom, Sammlung Hertz 84
13. Giulio Romano, Steinigung des hl. Stephanus. Genua, S. Stefano 90
14. Giulio Romano (und Penni?), Noli me tangere. Madrid, Prado 91
15. Giulio Romano, hl. Familie („mit der Katze"). Neapel, Museo Nazionale . 95
16. Raffaellino dal Colle, Auferstehung Christi. Borgo S. Sepolcro, Dom . . . 97
17. Raffaellino dal Colle, Madonna mit Kind und Johannesknaben. Rom, Galerie Borghese 99
18. Perino del Vaga, Santa Conversazione (Zeichnung). Venedig, Akademie . . 101
19. Perino del Vaga, hl. Familie. Chantilly, Musée Condé 103
20. Girolamo Siciolante da Sermoneta, hl. Familie mit dem hl. Michael. Parma, Galerie 105
21. Girolamo Siciolante da Sermoneta, Martyrium der hl. Katharina (1572). Rom, S. Maria Maggiore 106
22. Girolamo Siciolante da Sermoneta, Beweinung Christi. Posen, Museum . . 107
23. Girolamo Siciolante da Sermoneta, Papst Paul III. mit Begleiter. Rom, S. Francesca Romana 108
24. Sebastiano del Piombo, Auferweckung des Lazarus. London, Nationalgalerie 113
25. Marcello Venusti, Verkündigung. Rom, S. Giovanni in Laterano 117
26. Marcello Venusti, Anbetung der Hirten. Rom, S. Maria sopra Minerva . . 118
27. Battista Franco, Gefangennahme Johannes des Täufers (Fresko). Rom, S. Giovanni decollato 119
28. Battista Franco, Grablegung Christi. Lucca, Pinakothek 121
29. Daniele da Volterra, Friesdarstellung aus der Geschichte des Fabius Maximus. Rom, Palazzo Massimi 123
30. Daniele da Volterra, Kreuzabnahme (Fresko) 1541. Rom, SS. Trinità de' Monti 125
31. Daniele da Volterra (u. M. Alberti). Der bethlehemitische Kindermord (Fresko). Rom, SS. Trinità de' Monti 127
32. Daniele da Volterra, Heilige Familie. Leipzig, Privatbesitz 129

Seite

33. Daniele da Volterra, Johannes der Täufer in der Wüste. München, Alte Pinakothek 131
34. Daniele da Volterra, Moses am Sinai. Dresden, Galerie 133
35. Giulio Mazzoni. Galleria im Palazzo Spada zu Rom 134
36. Giovanni Paolo Rossetti, Pietà (1551). Volterra, Galleria Comunale . . . 135
37. Giovanni Paolo Rossetti (?), Madonna mit Heiligen. Florenz, Cenacolo di Foligno 136
38. Marco da Siena, Christi Leichnam von Engeln gestützt. Rom, Galerie Borghese 137
39. Marco da Siena, Anbetung der Hirten. Neapel, Museo Nazionale 139
40. Jacopino del Conte, Predigt des Täufers (1538), Fresko. Rom, S. Giovanni decollato 140
41. Jacopino del Conte, Taufe Christi (1541), Fresko. Rom, S. Giovanni decollato 141
42. Jacopino del Conte, Kreuzabnahme. Rom, S. Giovanni decollato 143
43. Andrea del Sarto, Disput über die hl. Trinität. Florenz, Palazzo Pitti . . 155
44. Andrea del Sarto, Entrichtung des Tributs an Cäsar (Fresko). Villa Poggio a Caiano bei Florenz 159
45. Bacchiacca, Enthauptung Johannis des Täufers. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum 161
46. Jacopo Pontormo, Heimsuchung (Fresko; ohne den oberen Abschluss). Florenz, SS. Annunziata 164
47. Jacopo Pontormo, S. Conversazione (für S. Michele Visdomini). London, ehem. Sammlung Doetsch 165
48. Pontormo, Lünettenfresko mit allegorischen Figuren des Naturlebens. Villa Poggio a Caiano bei Florenz 167
49. Jacopo Pontormo, Auferstehung Christi (Fresko). Certosa di Val d'Ema bei Florenz 169
50. Jacopo Pontormo, Entwurf zum Verkündigungsfresko der Cappella Capponi. Florenz, Uffizien 171
51. Pontormo, Kain u. Abel (Wandbildentwurf für S. Lorenzo). Florenz, Uffizien 173
52. Jacopo Pontormo, Damenbildnis. Frankfurt, Städelsches Institut 175
53. Jacopo Pontormo, Bildnis des Francesco Guardi (?). 1904 in Paris versteigert (Sammlung der Prinzessin Mathilde) 177
54. Jacopo Pontormo, Bildnis Cosimos des Alten. Florenz, Museo di S. Marco . 179
55. Jacopo Pontormo, Männlicher Akt (Federzeichnung). Berlin, Kupferstichkabinett 180
56. Rosso Fiorentino, Santa Conversazione (1522). Florenz, Palazzo Pitti . . . 183
57. Rosso Fiorentino, Sposalizio (1523). Florenz, S. Lorenzo 185
58. Rosso Fiorentino, sogen. Transfiguration. Città di Castello, Dom 187
59. Carlo Portelli, Caritas. Madrid, Prado 191
60. Tommaso da S. Friano, Geburt Christi. Florenz, SS. Trinità 193
61. Francesco Brina, hl. Familie. Florenz, Palazzo Pitti 195
62. Domenico Beccafumi, Das Jüngste Gericht. Siena, S. Maria del Carmine . . 199
63. Domenico Beccafumi, Christus im Limbus. Siena, Akademie 201
64. Domenico Beccafumi, Geschichte des Kodrus (Deckenfresko). Siena, Palazzo della Repubblica 203
65. Domenico Beccafumi, Aus dem Deckenfresko der Sala del Concistoro. Siena, Palazzo della Repubblica 204
66. Domenico Beccafumi, Geschichte des Moses. Nach dem Paviment im Dom zu Siena 205
67. Angelo Bronzino, Der Wettkampf zwischen Apollo und Marsyas. Petersburg, Ermitage 211
68. Angelo Bronzino, Der Wettkampf zwischen Apollo und Marsyas (Ausschnitt). Petersburg, Ermitage 211
69. Angelo Bronzino, Allegorie der Liebe. London, Nationalgalerie 213
70. Angelo Bronzino, Venus und Amor. Rom, Galerie Colonna 214

Seite

71. Angelo Bronzino, Hochzeitsallegorie. Entwurf für eine Festdekoration. Zeichnung (1561). Paris, Louvre 215
72. Angelo Bronzino, Deckenfresko der Kapelle der Eleonora von Toledo. Florenz, Palazzo Vecchio 219
73. Angelo Bronzino, Durchzug durch das Rote Meer (Fresko). Florenz, Palazzo Vecchio 220
74. Angelo Bronzino, Christus im Limbus (1552). Florenz, Uffizien 221
75. Angelo Bronzino, Bildnis Cosimos I. Cassel, Gemäldegalerie 223
76. Angelo Bronzino, Bildnis des B. Panciatichi. Florenz, Uffizien 225
77. Angelo Bronzino, Bildnis eines Unbekannten. Paris, ehem. Sammlung Pourtalès 227
78. Angelo Bronzino, Andrea Doria als Neptun. Rom, Galerie Doria . . . 229
79. Francesco Salviati, Heimsuchung. Fresko (1538). Rom, S. Giovanni decollato 235
80. Francesco Salviati, Allegorie des Friedens (Supraportenfresko). Florenz, Palazzo Vecchio 237
81. Francesco Salviati, Sieg des Furius Camillus über die Gallier (Fresko). Florenz, Palazzo Vecchio 238
82. Francesco Salviati, Triumph des Furius Camillus (Fresko). Florenz, Palazzo Vecchio 239
83. Francesco Salviati, Bildnis eines Unbekannten. Rom, Galerie Colonna . . 241
84. Francesco Salviati, Männliches Bildnis. Wien, Kunsthistorisches Museum . 243
85. Francesco Salviati, Caritas. Florenz, Uffizien 245
86. Francesco Salviati, Die drei Parzen. Florenz, Palazzo Pitti 247
87. Francesco Salviati, Bekehrung des Paulus. Rom, Galerie Doria 251
88. Francesco Salviati, Kreuzabnahme. Florenz, Museo di S. Croce 253
89. Francesco Salviati, Freskodarstellungen aus der Geschichte der Farnese. Rom, Palazzo Farnese 255
90. Giorgio Vasari, Bildnis des Alessandro de' Medici. Florenz, Uffizien . . 261
91. Giorgio Vasari, Allegorisches Bildnis des Lorenzo de' Medici. Florenz, Uffizien 263
92. Giorgio Vasari, Sala di Paolo III. (1546). Rom, Cancelleria 271
93. Giorgio Vasari, Paul III. verteilt Ehren und Würden (Fresko). Rom, Cancelleria 273
94. Giorgio Vasari, Pietà (1548). Ravenna, Pinakothek 275
95. Giorgio Vasari, Heilige Familie. Wien, Kunsthistorisches Museum . . . 276
96. Giorgio Vasari, Amor und Psyche. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum (Vorrat) 277
97. Giorgio Vasari, Geburt Christi. Rom, Galerie Borghese 279
98. Giorgio Vasari, Allegorie der Erde in der Sala degli Elementi (Fresko). Florenz, Palazzo Vecchio 283
99. Giorgio Vasari, Leo X. ernennt 31 Kardinäle (Fresko). Florenz, Palazzo Vecchio 285
100. Giorgio Vasari, Reiterschlacht zwischen den Florentinern und Pisanern (Kolossalfresko). Florenz, Palazzo Vecchio 287
101. Giorgio Vasari, Madonna del Rosario. Florenz, S. Maria Novella . . . 289
102. Giorgio Vasari, Cantoria mit der Assunta. Florenz, Badia 291
103. Giorgio Vasari, Rückkehr Gregors XI. aus Avignon (Kolossalfresko). Rom, Vatikan (Sala Regia) 293
104. Studierzimmer des Francesco de' Medici (1570—1571). Florenz, Palazzo Vecchio 301
105. Battista Naldini, Darstellung im Tempel. Florenz, S. Maria Novella . . . 307
106. Battista Naldini, hl. Familie. Florenz, Akademie 309
107. Battista Naldini, Apollo und die neun Musen (Zeichnung). München, Graphische Sammlung 310
108. Francesco Poppi, Heilung des Gichtbrüchigen. Florenz, S. Marco (Cappella Salviati) 311
109. Francesco Poppi, Ansicht einer Giesserei. Florenz, Palazzo Vecchio (Studiolo) 313

Seite

110. Francesco Poppi, Austreibung der Händler (Skizze). Wien, Kunsthistorisches Museum 314
111. Jacopo Zucchi, Tod des hl. Petrus Martyr. Wien, Kunsthistorisches Museum 315
112. Jacopo Zucchi, Die Korallenfischerei. Rom, Galerie Borghese 317
113. Jacopo Zucchi, Das goldene Zeitalter. Florenz, Uffizien 319
114. Jacopo Zucchi, Amor und Psyche (1589). Rom, Galerie Borghese . . . 321
115. Jacopo Zucchi, Allegorien der Elemente (Deckenfresken). Rom, Palazzo di Firenze 322
116. Jacopo Zucchi, La casa del Sonno (Zeichnung). Leipzig, Graphische Sammlung 323
117. Cristofano Gherardi, Plafond in der Villa Bufalini zu S. Giustino 324
118. Cristofano Gherardi, Plafond im Palazzo Vitelli zu Città di Castello . . . 325
119. Nach Giovanni Stradano, Jagddarstellung (Wandteppich). Florenz, Palazzo Vecchio 327
120. Giovanni Stradano, Eine Glasbläserei. Florenz, Palazzo Vecchio (Studiolo) 329
121. Giovanni Stradano, Austreibung der Händler. Florenz, S. Spirito 331
122. Nach Fr. Sustris (?), Die Liga zwischen Florenz und Fiesole (Wandteppich). Florenz, Uffizien 335
123. Alessandro Allori, Die Perlenfischerei. Florenz, Palazzo Vecchio (Studiolo) 339
124. Alessandro Allori, Studie zur Perlenfischerei (Zeichnung). Paris, Louvre . 340
125. Alessandro Allori, Christus im Limbus. Rom, Galerie Colonna 341
126. Alessandro Allori, Ansprache des Titus Flaminius an die Achäer. Villa Poggio a Caiano 343
127. Alessandro Allori, Fürbitte der Maria. Florenz, S. Marco (Cappella Salviati) 344
128. Alessandro Allori, Geburt der Maria (1595). Cortona, S. Maria Nuova . . 345
129. Alessandro Allori, Kreuztragung (1604). Rom, Galerie Doria 347
130. Alessandro Allori, Bildnis der Lucrezia Minerbetti. Venedig, Seminario . . 349
131. Jacopo Coppi, Predigt des hl. Vincenz Ferrer. Florenz, S. Croce 351
132. Girolamo Macchietti, Die Bäder von Pozzuoli. Florenz, Palazzo Vecchio (Studiolo) 352
133. Girolamo Macchietti, Anbetung der Könige. Florenz, S. Lorenzo 353
134. Mirabello Cavalori, Das Opfer der Lavinia. Florenz, Palazzo Vecchio (Studiolo) 355
135. Alessandro del Barbiere, Eine Goldschmiedewerkstatt. Florenz, Palazzo Vecchio (Studiolo) 357
136. Hof der Confraternita S. Pier Maggiore in Florenz (Via Gino Capponi) . . 361
137. Bernardino Poccetti, Tod des hl. Bruno (Fresko). Certosa di Val d'Ema bei Florenz 365
138. Bernardino Poccetti, Cappella Neri bei S. Maria Maddalena de' Pazzi . . 367
139. Bernardino Poccetti, Der bethlehemitische Kindermord (Fresko). Florenz, Ospedale degl' Innocenti 368
140. Bernardino Poccetti, Aus der Jugend des hl. Antoninus (Lünettenfresko). Florenz, Klosterhof von S. Marco 369
141. Bernardino Poccetti, Studie zu einem Lünettenfresko der SS. Annunziata (Tod des sel. B. Menetti). Berlin, Kupferstichkabinett 371
142. Bernardino Poccetti, Die Geschichte des ertrunkenen Knaben (Lünettenfresko). Florenz, Klosterhof der SS. Annunziata 372
143. Bernardino Poccetti, Schlacht von Bône (Fresko). Florenz, Palazzo Pitti . 373
144. Bernardino Poccetti, Triumph Davids (Fresko). Florenz, Palazzo Pitti . . 374
145. Santi di Tito, Gewölbe mit Stukkaturen und Fresken im Palazzo Salviati zu Rom 377
146. Santi di Tito, Studie zur Auferstehung Christi in S. Croce. Florenz, Uffizien 379
147. Santi di Tito, Taufe Christi. Florenz, Galerie Corsini 381
148. Santi di Tito, Hochzeit zu Kana. Collazzi, Villa Bombicci 383

Seite

149. Santi di Tito, Der Unglaube des Thomas. Borgo S. Sepolcro, Kathedrale . 385
150. Santi di Tito, Auferweckung der Tochter des Jairus. Wien, Kunsthistorisches Museum 387
151. Santi di Tito, Salomos Tempelbau (Fresko). Florenz, SS. Annunziata (Malerkapelle) 388
152. Agostino Ciampelli, Trauerfeier für Michelangelo. Florenz, Casa Buonarroti 389
153. Agostino Ciampelli, Ecce homo (Freskoentwurf). Grenoble, Museum . . . 391
154. Andrea Boscoli, Salmacis und Hermaphroditus (Zeichnung). Dresden, Kupferstichkabinett 393
155. Gregorio Pagani, Auffindung des hl. Kreuzes (verbrannt). Nach einem Stiche des XVIII. Jahrhunderts 397
156. Domenico Passignano, Prozessionsfresko in S. Marco (Cappella Salviati) . . 401
157. Domenico Passignano, Predigt des Täufers. Florenz, S. Michele Visdomini 403
158. Domenico Passignano, Deckenfresken in S. Maria Maggiore zu Rom. (Sakristei der Cappella Paolina) 405
159. Domenico Passignano, Dankgebet der Deutschritter (Fresko). Rom, S. Maria Maggiore (Sakristei der Cappella Paolina) 407
160. Jacopo Ligozzi, Übergabe der Stadtschlüssel Veronas an den Dogen. Verona, Museo Civico 414
161. Jacopo Ligozzi, Die florentinischen Gesandten vor Bonifaz VIII. Zeichnerischer Entwurf für das Kolossalbild im Palazzo Vecchio. Florenz, Uffizien . . 415
162. Jacopo Ligozzi, Wunder des hl. Raimund. Florenz, S. Maria Novella . . 417
163. Jacopo Ligozzi, Der hl. Dominicus kniet vor der Madonna. Lucca, Pinakothek 419
164. Jacopo Ligozzi, Honorius III. bestätigt den Franziskanerorden (Fresko). Florenz, Klosterhof von Ognissanti 421
165. Jacopo Ligozzi, Allegorie des Geizes (1509). Zeichnung. Wien, Sammlung von Kuffner 423
166. Federico Zuccari, Bildnis des Taddeo Zuccari (Zeichnung). Paris, Louvre . 439
167. Taddeo Zuccari, Gefangennahme Christi. Studie zum Fresko der Cappella Mattei. Berlin, Kupferstichkabinett 441
168. Taddeo Zuccari, Historiette aus dem Leben Alexanders des Grossen (Fresko). Bracciano, Castello Orsini 442
169. Taddeo Zuccari, Historiette aus der Geschichte der Farnese (Fresko). Caprarola, Sala dei Fatti Farnesi 443
170. Taddeo Zuccari, Die Schenkung Karls des Grossen (Supraportenfresko). Rom, Vatikan (Sala Regia) 445
171. Taddeo Zuccari, Kompositionsstudie zur Schenkung Karls des Grossen (Zeichnung). Berlin, Kupferstichkabinett 446
172. Taddeo Zuccari, Die Einnahme von Tunis; Federico Zuccari, Heinrich IV. vor Gregor VII. (Fresken). Rom, Vatikan (Sala Regia) 447
173. Taddeo Zuccari, Einzug Karls V. (Supraportenfresko). Rom, Palazzo Farnese 448
174. Taddeo Zuccari, Bekehrung Pauli. Rom, Galerie Doria 449
175. Federico Zuccari, Auferweckung des Lazarus (Zeichnung). Florenz, Uffizien 452
176. Federico Zuccari, Entwurf für einen Theaterprospekt (1565). Zeichnung. London, Britisches Museum 453
177. Federico Zuccari, Geisselung Christi (Zeichnung für das Fresko in S. Lucia del Gonfalone). Berlin, Kupferstichkabinett 455
178. Federico Zuccari, Studie zur Florentiner Domkuppel (Zeichnung). Wien, Albertina 457
179. Federico Zuccari, Verkündigung (Zeichnung für S. Maria Nuova, Florenz). Florenz, Uffizien 459

Seite
180. Federico Zuccari, Fresken der Kapelle Francesco Marias II. (1582). Loreto, Casa Santa 461
181. Federico Zuccari, Friedrich Barbarossa vor dem Papste (1582). Venedig, Dogenpalast 463
182. Federico Zuccari, Ernennung des hl. Karl zum Kardinal. Pavia, Collegio Borromeo 466
183. Federico Zuccari, Künstler in Michelangelos Sagrestia Nuova (Zeichnung). Paris, Louvre 467
184. Pasquale Cati, Darstellung im Tempel (Zeichnung). Berlin, Kupferstichkabinett 468
185. Pasquale Cati, Deckenfresken der Cappella Altemps. Rom, S. Maria in Trastevere 469
186. Federico Barocci, Martyrium des hl. Sebastian. Urbino, Dom 477
187. Federico Barocci, Der Stab Mosis wird zur Schlange (Zeichnung). Florenz, Uffizien 479
188. Federico Barocci, Kreuzabnahme (1569). Perugia, Dom 481
189. Federico Barocci, Madonna del Popolo (1579). Florenz, Uffizien 483
190. Federico Barocci, Martyrium des hl. Vitalis (vollendet 1583). Mailand, Brera 485
191. Federico Barocci, Das hl. Abendmahl. Urbino, Pinakothek 487
192. Federico Barocci, Die Ruhe auf der Flucht. Rom, Vatikanische Pinakothek 489
193. Federico Barocci, Geburt Christi (1597). Madrid, Prado 491
194. Federico Barocci, Madonna del Rosario (1588 bis 1591). Senigallia . . . 493
195. Federico Barocci, Der Gekreuzigte mit Maria, Johannes und dem hl. Sebastian. Genua, Dom 495
196. Federico Barocci, Bildnis Francesco Marias I. Florenz, Uffizien 497
197. Antonio Viviani, Gastmahl Gregors I. (Fresko). Rom, S. Gregorio Magno . 501
198. Andrea Lilio, Plafondfresken mit den vier Evangelisten. Rom, S. Maria Maggiore 503
199. Andrea Lilio, Studie, vermutlich für eine Sibylle. Mailand, Ambrosiana . . 505
200. Ferraù Fenzoni, Studie zur Aufrichtung der ehernen Schlange. Budapest, Nationalgalerie 507
201. Francesco Vanni, Der hl. Hyacinthus auf dem Wasser wandelnd. Siena, S. Domenico 511
202. Francesco Vanni, Sturz des Magiers Simon. Berlin, Kupferstichkabinett . . 513
203. Francesco Vanni, Auffindung der Cäcilie. Rom, S. Cecilia 514
204. Francesco Vanni, Studien zur Auffindung der hl. Cäcilie. Berlin, Kupferstichkabinett 515
205. Francesco Vanni, Kommunion der hl. Magdalena. Genua, S. Maria di Carignano 517
206. Francesco Vanni, Verlobung der hl. Katharina. Florenz, Palazzo Pitti . . 519
207. Hauptsaal der Bibliothek Sixtus' V. Rom, Vatikan 521
208. Ventura Salimbeni, Ein Wunder des hl. Bernhardin (Zeichnung). Florenz, Uffizien 523
209. Ventura Salimbeni, Die hl. Katharina von Alexandrien. Lucca, Pinakothek . 524
210. G. und Ch. Alberti, Ansicht der Sala Clementina. Rom, Vatikan 527
211. Cherubino Alberti, Plafondstudie (Zeichnung). Florenz, Uffizien 529
212. Niccolò Circignani, Verkündigung Mariae (1577). Città di Castello, Pinakothek 531
213. Cristoforo Roncalli, Deckenfresken mit Marienszenen (1609). Loreto, Sakristei der Casa Santa 535
214. Cristoforo Roncalli, hl. Familie. Rom, Galerie Borghese 537
215. Cristoforo Roncalli, Anbetung der Könige. Dortmund, Sammlung Cremer . 539
216. Alessandro Casolani, Madonna in der Glorie (Zeichnung). Berlin, Kupferstichkabinett 541
217. Alessandro Casolani, Kuppelfresken. Pavia, Certosa 543
218. Alessandro Casolani, Martyrium des hl. Bartholomäus (1604). Siena, Carmine 545
219. Michelangelo Carducci, Auferweckung des Lazarus (1560). Norcia, S. Benedetto 547

Seite

220. Livio Agresti, Die Unterwerfung Peters von Aragonien (Fresko). Rom, Vatikan (Sala Regia) 551
221. Raffaellino da Reggio, Herkules tötet Caccus (Fresko). Rom, Vatikan (Sala Ducale) 553
222. Raffaellino da Reggio, Freskohistorietten in der Sala delle Carte geografiche. Caprarola, Palazzo Farnese 555
223. Raffaellino da Reggio, Tobias und der Engel. Rom, Galerie Borghese . . 556
224. Giovanni Battista Pozzo, Geburt Christi (Fresko). Rom, S. Maria Maggiore 557
225. Girolamo Muziano, Predigt des hl. Hieronymus. Rom, S. Maria degli Angeli 561
226. Girolamo Muziano, Schlüsselübergabe an Petrus. Rom, S. Maria degli Angeli 563
227. Girolamo Muziano, Fusswaschung. Nach dem Stich von Louis Desplaces . 564
228. Girolamo Muziano, Studie zur Fusswaschung. München, Graphische Sammlung 565
229. Girolamo Muziano, hl. Familie. Dresden, Galerie 567
230. Cesare Nebbia, Prozession des hl. Karl Borromäus (Fresko). Pavia, Collegio Borromeo 568
231. Tommaso Laureti, Deckenfresken der Sala di Costantino (1585). Rom, Vatikan 571
232. Scipione Pulzone, Weibliches Bildnis. Rom, Galerie Barberini 573
233. Scipione Pulzone, Familienbild. Rom, Palazzo Colonna 575
234. Scipione Pulzone, Kruzifixus. Rom, S. Maria in Vallicella 576
235. Scipione Pulzone, hl. Familie. Rom, Galerie Borghese 577
236. Giuseppe Cesari, Gewölbefresken (1590). Neapel, S. Martino (Chor) . . . 581
237. Giuseppe Cesari, Freskodekoration der Sakristeidecke von S. Martino, Neapel 583
238. Giuseppe Cesari, Gewölbefresken. Rom, S. Prassede (Cappella Olgiati) . . 585
239. Giuseppe Cesari, Salone des Konservatorenpalastes, Rom 587
240. Giuseppe Cesari, Verkündigung. Rom, Vatikanische Pinakothek 589
241. Giuseppe Cesari, Conceptio immaculata. Madrid, Akademie 590
242. Giuseppe Cesari, Studie zur Immaculata. Berlin, Kupferstichkabinett . . . 591
243. Giuseppe Cesari, Beweinung Christi. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum . . 593
244. Giuseppe Cesari, Vertreibung aus dem Paradies. Paris, Louvre 595
245. F. Zuccari, Porta Virtutis (zu S. 460). Frankfurt, Städelsches Institut . . 596

Titelvignette des ersten Bandes: Giorgio Vasari, Allegorie der Stadt Florenz (in Gestalt der Stadtviertel von S. Spirito und S. Croce). Florenz, Palazzo Vecchio (Decke des Salone dei Cinquecento).

Titelvignette des zweiten Bandes: Cherubino Alberti, Allegorie des römischen Pontifikats (Fortitudo und Justitia mit dem Wappen Clemens' VIII). Leipzig, Handzeichnungssammlung E. Platky.

EINLEITUNG

GESCHICHTLICHE STELLUNG DER RÖMISCH-FLORENTINISCHEN SPÄTRENAISSANCE

Kapitel I

Zeitliche Abgrenzung und Einteilung der Spätrenaissancemalerei

Die Benennung der Periode vom Ableben Raffaels bis zu dem Auftreten der Carracci, also von ca. 1520 bis ca. 1600, mit dem Namen Spätrenaissance ist nicht unbestritten. Sicherlich liegt in diesem Worte — wie in den meisten derartigen Stilbezeichnungen — eine Einseitigkeit und Ungerechtigkeit. Denn das spätere Cinquecento weist in wachsendem Masse Symptome des werdenden Barockideals auf. Diese unzweifelhafte Tatsache hat einzelne, im besonderen Wölfflin[1]), bewogen, von der architektonischen Entwicklung ausgehend, den Barockstil bis in die erste Hälfte des XVI. Jahrhunderts zurückzuverfolgen und in dem Seicento, das bis dahin als das eigentliche barocke Zeitalter galt, lediglich die spätere Entwicklungsphase eines schon während des Cinquecento völlig ausgebildeten Stils zu erblicken.

Unsere Betrachtung wird zunächst bestrebt sein müssen die Entwicklung der Malerei in Rom und Florenz in der fraglichen Zeit nach ihren Hauptphasen und den führenden Meistern aus einer gewissen Distanz zu überblicken, um sodann die Verbindung mit den übrigen Künsten wie mit der gesamten geistigen Richtung der Periode herzustellen. Der Höhepunkt der gesamtitalienischen Renaissancebewegung steht allgemein fest: er fällt in den einzelnen Schulen mit dem Kulminationspunkt im Schaffen der grossen Hochrenaissancemeister zusammen. Allein der verschiedene Lauf der Entwicklung in Ober- und in Mittelitalien bewirkt dort eine etwas später eintretende und länger anhaltende Blüte, hier ein früheres und kürzeres Florieren. In Venedig war der Weg von den Anfängen bis zur Hochrenaissance in raschem Aufstieg durchmessen worden. Es mag also mit die Folge einer gewissen Unverbrauchtheit des venezianischen Genies sein, dass sich diese Schule noch so weit ins XVI. Jahrhundert hinein auf ihrer Höhe behauptet hat. In Florenz und Mittelitalien war die künstlerische Kultur auf viel älteren Grundlagen errichtet. Sie hatte während des Trecento und Quattrocento bereits einen Hauptteil ihrer Lebenskräfte aufgezehrt.

1) Wölfflin, Renaissance und Barock, München 1888.

bevor mit den ersten beiden Jahrzehnten des Cinquecento der Gipfel erreicht worden war. Auf diese kurze Periode der römisch-florentinischen Hochrenaissance folgte nun, verglichen mit Venedig, ein auffallend schnelles Ermatten.

Einen Teil der Schuld an einem so ungleichen Verlauf der Dinge trägt aber auch die spezifische Fremdheit der römischen und besonders der florentinischen Künstler gegenüber den im engeren Sinne malerischen Aufgaben und Problemen. Einseitig beschäftigt mit der Überwindung der Schwierigkeiten des Perspektivisch-Räumlichen und des Plastischen in der menschlichen Erscheinung, streben sie nach dieser Seite immer weiter und verlieren dabei den Zusammenhang mit dem einfachen, natürlichen künstlerischen Gefühl. Unterdessen hat man in Venedig den umgekehrten Weg eingeschlagen. Das Ziel ist hier die vorurteilslose, von künstlerischem „Wissen" nicht allzusehr beschwerte Wiedergabe des Seienden, dessen Schönheiten in schwelgerischem Geniessen nach seiner ganzen unendlichen Ausdehnung durchkostet werden.

So sehr nun aber der Vergleich zwischen dem späteren Cinquecento in Venedig und in Rom-Florenz zum Nachteil der beiden führenden mittelitalienischen Schulen ausfällt, so ungerecht ist doch die bisherige Gepflogenheit, den reichen, kunsthistorisch bedeutungsvollen Inhalt der auf Raffael und Andrea del Sarto folgenden Epoche mit einem ungefähren Überblick und einigen halbrichtigen Schlagworten abtun zu wollen. Zunächst sei von den einzelnen Phasen der Entwicklung in Rom und Florenz ein Bild gegeben. Der Gang der Dinge bringt es mit sich, dass die künstlerischen Strömungen in diesen beiden Schulen sich mehrfach durchkreuzen und vermischen. Im allgemeinen behauptet dabei Rom gegenüber der von ihrer alten Stellung immer mehr herabsinkenden toskanischen Metropole den Vorrang.

Man darf sagen, dass die römische Hochrenaissance mit den unter Clemens VII. (1523 bis 1534) entstandenen Werken der Raffael-Schule, insbesondere des Giulio Romano und Perino del Vaga, deutlich in das Zeichen der Überreife eingetreten ist. Das gilt namentlich von den späteren Jahren dieses unglücklichen Pontifikates, denen das fürchterliche und folgenschwere Ereignis des Sacco di Roma (1527) nur zu deutlich seinen Stempel aufgedrückt hat. Eine neue Phase beginnt mit dem Eindringen des auf spezifisch florentinischem Körperempfinden beruhenden michelangelesken Stiles. Die Träger dieser Bewegung sind anfänglich allerdings Oberitaliener (Sebastiano del Piombo, Marcello Venusti und Battista Franco), dann aber gleitet die Führung in die Hände gebürtiger Toskaner. Der Name des Daniele da Volterra kenn-

zeichnet den Höhepunkt und zugleich den Gipfel des künstlerischen Schaffens in dieser Phase, die ungefähr die Pontifikate von Paul III. bis zu Paul IV. umspannt.

In Florenz ist Andrea del Sarto als der letzte Vertreter des reinen Hochrenaissanceideals anzusehen. Mit Pontormo, dessen Anfänge allerdings noch in dem gleichen Boden wurzeln, beginnt das Grübeln und Suchen, das für die erste Phase des Abstieges charakteristisch ist. Pontormos weitere Entwicklung führt sodann zur Herrschaft des Michelangelo-Ideals auch in Florenz, und zwar in einem noch einseitigeren, engeren Sinne als in Rom. Rosso Fiorentino und vor allem Bronzino bezeichnen mit ihren plastischen Zielen nacheifernden, rein toskanisch empfundenen Werken die ferneren Etappen dieses Weges.

Einen nicht nur für Florenz, sondern auch für die römische Entwicklung folgenschweren weiteren Schritt wagen Salviati und Vasari. Sie sind nicht mehr die Gefolgsmänner eines einzigen, bestimmten Vorbildes, sondern orientieren sich nach verschiedenen Richtungen, verschmelzen Florentinisches mit Römischem, ja vereinzelt schon mit Oberitalienischem (Parmigianino). Sie tragen so den Charakter des Eklektischen in die gesamte mittelitalienische Kunst, wenn auch in ihrem Stil unverkennbar das von Michelangelo abgeleitete florentinische Ideal des Bildnerischen dominiert. Bedeutungsvoll ist insbesondere Vasari noch durch den starken literarischen Einschlag seiner Kunst, durch seine Neigung zu komplizierten, ausgeklügelten Programmalereien. Dabei verrät er in vielen seiner Werke eine bedenkliche Schnelligkeit und Gewissenlosigkeit der Durchführung. Er versteht es, zur Bewältigung umfangreicher Aufträge einen handwerklichen Betrieb einzurichten, dessen Organisation auf die Individualität des einzelnen Gehilfen geradezu tötend wirkt. Die künstlerische Produktion wird auf solche Weise zu einem geschickten Hantieren mit bestimmten Kompositionsschematen, Bewegungsmotiven und anderen Requisiten, dessen Virtuosität man vielleicht bestaunen, keinesfalls aber als nachahmenswert bezeichnen kann.

Vasaris Vorbild hat in Florenz wie überhaupt auf toskanischem Boden weitreichende Folgen gehabt. Eine grosse Zahl jüngerer Künstler unterstützte ihn bei der Ausmalung des Palazzo Vecchio und bei den übrigen Aufgaben, die ihm der junge mediceische Staat unter Cosimo I. stellte. Eine ganze Generation wurde mit dem Geiste seiner Kunst gross; sie bietet daher, im ganzen angesehen, ein ausserordentlich einheitliches, ja einförmiges Bild. Naldini, Poppi, Zucchi und Stradanus sind in diesen Jahrzehnten die namhaftesten Künstler und zugleich diejenigen, die ihrem

Meister am nächsten stehen. Ein weiterer Kreis von Adepten schart sich um sie, unter ihnen einige, die wie Alessandro Allori die michelangeleske Tradition im Anschluss an Bronzino fortsetzen, andere, die gleich Macchietti auf eigene Hand einer grösseren Gediegenheit zustreben.

In Rom findet die von Salviati und Vasari eingeführte manieristische Praxis ihre selbständige Fortsetzung bei Taddeo und Federico Zuccari. Ihr Auftreten bezeichnet in der Entwicklung der römischen Spätrenaissance erst den eigentlich entscheidenden Einschnitt, da ihr Schaffen zum Unterschied von Salviati und Vasari sich fast durchgängig auf römische Voraussetzungen gründet. Ist auch bei ihnen der Schematismus annähernd der gleiche wie bei ihren toskanischen Vorgängern, so tritt doch in ihrem Stil das im engeren Sinne bildhauerische Moment nicht so sehr in den Vordergrund. In bewusster Anlehnung an Raffael suchen sie vielmehr den Charakter des Flächenhaften, Ruhigen in der kompositionellen und farbigen Gliederung ihrer monumentalen Schöpfungen zu betonen. Sowohl der begabte, doch früh verstorbene Taddeo wie der ungleichartige Federico ist in den frühesten Werken im allgemeinen am besten. Unter den Pontifikaten Gregors XIII. (1572 bis 1585) und Sixtus' V. (1585 bis 1590) dagegen gerät Federico mitsamt seinen unmittelbaren und mittelbaren Gefolgsleuten in einen Strudel wildesten Unternehmungsdranges. Es handelt sich darum, den Vatikan, die Peterskirche und viele andere kirchliche wie profane Bauten mit umfangreichen Freskenzyklen auszuschmücken. Qualität und Stileinheit spielen eine geringere Rolle als Schnelligkeit und dekorativer Reichtum. Künstler aus verschiedenen Gegenden Italiens und von ganz ungleichartiger Vorbildung werden zu gemeinsamer Tätigkeit vereinigt; ihre Leistungen entsprechen begreiflicherweise nur zu sehr diesem Verfahren. Mehr und mehr nähert sich die Malerei in Rom unhaltbaren, ja anarchischen Zuständen.

Wenige Künstler heben sich aus dem bunt zusammengewürfelten Gemälde dieser letzten Phase des römischen Cinquecento als starke Individualitäten sichtbar heraus. Bei weitem der bedeutendste ist Federico Barocci aus Urbino, ein jüngerer Landsmann und Studiengefährte der Zuccari, der sich nach anfänglicher erfolgreicher Beteiligung an den römischen Freskounternehmungen bald ganz nach seiner Heimat zurückzieht. Er wird in seinen sorgfältig vorbereiteten und mit malerischem Schwunge vorgetragenen Altarbildern das bewunderte Vorbild einer ganzen Gruppe von Künstlern, die grösstenteils aus den Marken, zum Teil aber auch — wie Vanni und Salimbeni — aus Südtoskana stammen. Eine an-

dere, allerdings begrenztere Persönlichkeit ist der Brescianer Girolamo Muziano, in dem die monumentale Tradition eines Sebastiano del Piombo einen späten Ausklang findet. Ihm steht der in Südtoskana geborene Cristoforo Roncalli, ein Oberitaliener der Abstammung nach, an Würde der koloristischen und kompositionellen Haltung nahe. Auch Giuseppe Cesari aus Arpino gehört zu diesen stärkeren Persönlichkeiten. Seine besondere Note ist die süditalienische Glätte und Eleganz der Linie, die etwas leere Pathetik der Empfindung, das angenehme, wiewohl ins Süssliche und Weichliche gehende Kolorit. Gleich Roncalli reicht er mit seiner Tätigkeit beträchtlich ins XVII. Jahrhundert hinein.

In Florenz beginnt, während der Manierismus vasarischer Observanz noch in voller Blüte steht, mit den übersichtlich gegliederten und inhaltlich klaren Altarbildern des Santi di Tito eine bedeutungsvolle Reaktion. Titos auf Natürlichkeit und Anschaulichkeit des Dargestellten wie auf Durchsichtigkeit des Räumlichen und Kompositionellen gerichtete Kunst ist in mancher Beziehung eine Neubelebung älterer florentinischer Gewohnheiten. Ciampelli, Boscoli und der grosse Hoffnungen erweckende, aber jung verstorbene Pagani setzen diese Bestrebungen fort, während Bernardino Poccetti auf dem Gebiet des erzählenden Wandbildes an abgerissene Quattrocento-Überlieferungen seiner Vaterstadt in selbständiger Weise wieder anknüpft.

Eine letzte, bereits zum Seicento überleitende Phase der Florentiner Malerei des XVI. Jahrhunderts verkörpert Passignano. Er ist derjenige, auf dessen Schaffen die Kunst Venedigs am frühesten einen befruchtenden Einfluss ausgeübt hat. Neben ihm hat der geborene Veronese Jacopo Ligozzi erfolgreich für die Verbreitung der venezianischen Malkultur in Florenz gewirkt. Obwohl er sich — darin dem Passignano verwandt — in seinen Zielen bereits vielfach mit den Absichten des folgenden Jahrhunderts berührt, muss doch auch er nach dem Kern seiner künstlerischen Überzeugung und Gewöhnung noch dem Cinquecento zugerechnet werden. Als der wahre Begründer des toskanischen Barockstils in der Malerei ist vielmehr Ludovico Cigoli anzusehen, durch dessen entscheidende Neuerungen sich das Bild der Florentiner Malerei tatsächlich völlig verändert. Mit ihm ist die Periode des Manierismus in Florenz endgültig vorüber; das Reich des Barock tut seine Tore weit auf.

Die analoge Bedeutung für die römische Schule — und, kann man hinzufügen, für die italienische Malerei überhaupt — besitzen Caravaggio und die Carracci. Bei dem aus Oberitalien zu Beginn der neunziger Jahre eingewanderten Naturalisten

ist der Bruch mit den Formen und Ideen der Renaissance so vollständig und das Bekenntnis zu dem Ideal einer neuen Zeit so unumwunden wie nur möglich. Etwa ein Lustrum später setzt dann in Rom das noch umfassendere, tiefer reichende Wirken von Annibale und Agostino Carracci ein. Auch sie verpflanzen oberitalienische Traditionen nach Mittelitalien. Aber indem sie Elemente des correggesken Stils mit venezianischen und römischen vermischen, schaffen sie eine Synthese, in der die künstlerischen Gedanken der italienischen Hauptschulen eine fruchtbare Verbindung eingehen. Die schulbildende Wirkung ihrer Neuerung ist daher ungeheuer. In der Tat strahlen von ihnen so viele entscheidende Anregungen aus, dass man sie in noch weiter gefasstem Sinn als Caravaggio die Urheber des neuen, ganz Italien durchdringenden Stiles des Seicento nennen darf.

Dass der Barock in seiner klassischen Ausprägung eine gesamtitalienische Erscheinung gewesen ist, über diese Tatsache herrscht volle Übereinstimmung der Ansichten. Für alle Neueren, die sich mit der Frage seines Ursprunges beschäftigt haben, steht es ferner fest, dass das malerische Element des Barockstils seine Wurzeln in Oberitalien hat. Es ist nun aber gerade der spezifisch malerische Zug im Stil des XVII. Jahrhunderts, der gegenüber dem Renaissanceideal das entscheidend Neue bedeutet. Bis zu Caravaggio und den Carracci ist die malerische Auffassung in Rom — von Florenz ganz zu schweigen — eng begrenzt. Selbst bei Barocci bleibt sie anderen künstlerischen Absichten untergeordnet. Sobald sich jedoch zu den sonst bereits vorhandenen latent barocken Elementen der entscheidende norditalienische Faktor hinzugesellt, sind die Voraussetzungen für einen grundsätzlich anders orientierten Stil gegeben.

Es ist die Tat einer bedeutenden, schöpferischen Persönlichkeit, nicht eines armseligen Eklektikers, durch welche der Barockstil in seiner bezwingenden Machtfülle erstand, ähnlich wie das Quattrocento durch Masaccio und das Cinquecento durch Leonardo, Michelangelo und Raffael. An solchen Individualitäten waren die auf den Höhepunkt der Renaissance folgenden Jahrzehnte arm gewesen. Ihre Stärke lag ausschliesslich in der ererbten Herrschaft über die Mittel einer hochentwickelten Kultur. Die eigenen Gedanken, an denen es gewiss nicht ganz fehlte, waren doch durchweg von so viel Überlieferung beschwert, dass sie sich über den hochwertigen Durchschnitt nicht entscheidend erhoben. Schon deshalb erscheint es widersinnig, den Beginn einer so eminent neuen Erscheinung wie des Barockstils in diese Zeit zu verlegen.

Man könnte vielleicht einwenden, bereits in den späteren Werken Raffaels, Michelangelos und nicht minder bei Correggio und Tizian

sei die barocke Tendenz deutlich wahrzunehmen, darum sei das Werden der Barockmalerei bis auf sie zurückzuverfolgen. Die Prämisse ist nicht unrichtig, die Schlussfolgerung aber durchaus verfehlt. Es liegt im Wesen grosser Meister, dass sie nicht nur die Gedanken ihrer eigenen Periode am konkretesten ausdrücken, sondern auch die Möglichkeiten einer späteren Entwicklung teilweise schon andeutend vorwegnehmen. Die grossartige, dem Stile des frühen Cinquecento wahlverwandte Kunst eines Masaccio bietet für diese Erscheinung ein augenfälliges Beispiel. In der italienischen Hochrenaissance liegen die Dinge nun ausserdem noch so, dass der Hauptmeister jeder einzelnen Schule jeweils als krönender Abschluss einer eigenen, lokal gefärbten Entwicklung erscheint, also gewissermassen als der Exponent besonders gearteter künstlerischer Absichten. Correggio weist also durchaus nicht in der gleichen Linie zum Barock hinüber wie Tizian; ebenso benennt man in Raffaels späteren Werken keineswegs dieselben Stilmomente mit dem Worte „barock" wie in Michelangelos Jüngstem Gericht.

Der wirkliche Barockstil indessen vereinigt in sich alle diese zu Beginn des XVI. Jahrhunderts noch stark getrennten Elemente, die sich während des gesamten Jahrhunderts nur oberflächlich untereinander berührt haben. Es ist ein ausserordentlich auffallendes Phänomen, wie plötzlich, in der Zeit kurz vor 1600, überall in Mittelitalien das Verlangen hervortritt, in die malerisch-kompositionellen Gedankengänge der Venezianer und „Lombarden" (worunter man Parma, Modena usw. miteinbegriff) einzudringen. In Florenz bietet dafür das Schaffen Paganis, Passignanos und Cigolis den greifbaren Beweis; in Rom vollends erhält die Synthese der verschiedenen Schulprinzipien (Raffael, Michelangelo, Correggio, Tizian—Tintoretto) durch die Carracci ihre klassische Ausprägung. Die Periode der Spätrenaissance charakterisiert sich gerade durch das Gegenteil. Sie offenbart in Florenz und Rom den plastisch-zeichnerischen Stil in seiner einseitigsten lokalen Formulierung, in Venedig andererseits die spezifisch malerische Gestaltungsweise. Der alte historische Gegensatz Toskana-Venetien hat kaum jemals Äusserungen einer derartig bewusst feindseligen Gesinnung hervorgerufen wie in den mittleren Dezennien des Jahrhunderts. Das zeigt sich in den ästhetisch-literarischen Tagespolemiken in der schärfsten Weise, nicht minder jedoch in der persönlichen Behandlung, die z. B. Vasari und Salviati in Venedig erfuhren. Und als Tizian im Jahre 1536 auf der Reise von Rom nach Venedig Florenz passierte, wagte Herzog Cosimo nicht die Gelegenheit zu benutzen, sich von ihm porträtieren zu lassen, weil er fürchten musste, die einheimischen Maler schwer zu beleidigen!

Kapitel II

Parallele Strömungen in der künstlerischen und allgemeingeistigen Entwicklung

Bei dem engen Verhältnis gegenseitiger Beeinflussung, das im römisch-florentinischen Cinquecento zwischen Malerei und Baukunst besteht, ist es notwendig, die Frage nach der Abgrenzung der einzelnen Entwicklungsphasen und besonders jene nach dem Beginn des eigentlichen Barock auch auf dem architektonischen Gebiete zu beantworten. Gerade die Analyse des römischen Bauschaffens seit Michelangelo war es ja, die zu der Meinung führte, man könne jenen Zeitabschnitt nicht mehr zur Renaissance hinzurechnen. Dieser Ansicht gegenüber sei zunächst betont, dass, wie H. Tietze[1]) es treffend formuliert hat, „jede Stilphase schliesslich aus der früheren herauswächst und in die folgende überwirkt". Worin besteht nun aber in der Baukunst überhaupt das barocke Prinzip? Wölfflin glaubt es in der Massenwirkung und dem Streben nach Bewegung und malerischem Effekt zu erkennen. Was das Betonen des Massigen betrifft, so ist es jedoch unzweifelhaft schon der Hochrenaissance gegenüber der zierlichen Baukunst des Quattrocento eigentümlich. Das spätere römische Cinquecento, das ebensowenig wie in der Malerei auf architektonischem Gebiet an neuen Gedanken reich ist, vollendet hier lediglich, was zu Beginn des Jahrhunderts angebahnt war.

Das Bewegungsstreben sowie die malerische Tendenz andererseits befinden sich selbst in den Bauten Gregors XIII. und Sixtus' V. erst ganz in den Anfängen. Wenn man an die Schöpfungen eines Bernini oder Borromini denkt, scheint es ein Paradoxon, das flutende Leben, das in ihnen pulst, aus dem kalten, steifen, nüchternen Stil römischer Kirchen und Paläste des späten XVI. Jahrhunderts herleiten zu wollen. Man kann Werke wie S. Caterina dei Funari (1563) und den Gesù allerdings in mancher Beziehung als Vorstufe für Ideen und Kompositionsprinzipien des Seicento ansehen. Geht man indessen von demjenigen aus, was die Gesamterscheinung eines solchen Baues bestimmt, so ist der Abstand vom Seicento ungeheuer. Es genügt das Frühwerk des Maderna, die Fassade von S. Susanna (1595 bis 1603), neben der absolut flachen

1) H. Tietze, Die Methode der Kunstgeschichte, Leipzig 1913, S. 93.

und unmalerisch wirkenden Gesùfront sprechen zu lassen, um zu erkennen, wo der Bruch mit der Renaissancetradition tatsächlich erfolgt ist. Welcher Reichtum an explosiver Bewegung und malerischem Effekt bei Maderna, welche Neuheit in der Verwendung überlieferter Motive, welch sichere und überlegte Verwendung des Dekorativen als selbständigen kompositionellen Faktors! Hier, und nicht bei den Vignola und della Porta, ist die entscheidende Tat zu suchen, die den grossen römischen Barockmeistern den Weg gebahnt hat.

Soll das Geheimnis der Neuerung Madernas auf eine kurze kunsthistorische Formulierung gebracht werden, so würde diese lauten: das Streben nach Bewegung, das schon vor 1600 latent vorhanden war, wird erst dadurch zum stilbildenden Faktor, dass es sich mit dem Prinzip der malerisch-freien Verwertung des plastischen und ornamental-dekorativen Elementes eng verbindet. Die Analogie zum Ursprung der barocken Malerei ist also offensichtlich, und sicherlich ist es kein Zufall, dass auch der Begründer der Architektur des römischen Barock aus dem Norden kam. Maderna war, wie Caravaggio, geborener Lombarde, und bereits ein Dreissiger, als er nach Rom kam. Das bedeutet, dass er die erste und entscheidende Ausbildung schon genossen hatte, und zwar unzweifelhaft in der damals seine Heimat beherrschenden Stilweise des Galeazzo Alessi und Pellegrino Tibaldi. Das Charakteristikum ihrer Bauten ist eben die üppige malerische Wirkung, die bis zum Überschwang reiche und gelegentlich spielerische Verwendung plastischen und ornamental-dekorativen Schmucks. Diese Tendenzen mit der struktiven Art der Römer zu etwas Neuem verschmolzen zu haben ist Madernas historische Bedeutung.

In der römischen Spätrenaissance lagen Ansätze nach der malerischen Seite hin kaum vor. Lediglich das zum Barock tendierende Bewegungsstreben macht sich bereits in gewisser Weise geltend, wenn auch noch nicht mit jener dreidimensionalen Gewalt wie im Seicento. Immerhin lebt in den Fassaden der Richtung Vignolas ein stärkerer Wille zu rhythmisch bewegter Durchgliederung als in den Schöpfungen der hohen Renaissance. Man gewöhnt sich daran, die Baumasse durch Vervielfachung der Glieder (Pilasterbündel und dergleichen, auffällig stark durchgliederte Attiken, Gesimse usw.) in zahlreiche Teile zu zerlegen, die in einem kompliziert erdachten rhythmischen Verhältnis zueinander stehen. Man gestaltet die Kirchenfassaden zu einem System von Feldern, deren kühl erklügelte Abstufung und Differenzierung sich freilich mit der elementaren Kraft barocker Fassaden nicht vergleichen lässt. Vignolas Entwurf für die Front des Gesù ist ein bezeichnendes Beispiel

hierfür. Und von S. Luigi de' Francesi, dem Werke des jüngeren, schon stärker nach der Seite des Bewegten und Massigen hindrängenden Giacomo della Porta, sagt Gurlitt[1]) mit Recht, die Fassade habe trotz alles formalen Aufwandes kein rechtes Relief und wirke fast wie ein gemusterter Vorhang. Ähnliches gilt auch von den profanen Bauten aus dieser Zeit.

In der Tat: der völlig flächenhafte Charakter der Baukunst des späteren Cinquecento hebt sich von dem Stil des XVII. Jahrhunderts mit aller Schärfe ab. Trotz ausgesprochener Rhythmisierung der Bauglieder vermitteln die Schöpfungen eines Vignola weder die überzeugende Illusion malerischer Bewegtheit noch den Eindruck des Massigen und elementar Dreidimensionalen. Zum Teil ist diese Tatsache eine Folge des noch sehr geringen Hervortretens der gliedernden Teile (Pilaster, Simse usw.) aus dem Baukörper. In der Hauptsache aber erklärt sie sich daraus, dass Vignola und seine Schule — und in ihrer spröderen Art auch die florentinischen Zeitgenossen Ammanati, Dosio und andere — noch mit allen Fasern an dem Formenschatz der Hochrenaissance hängen. Vor der rücksichtslosen Verwendung individuell geprägter, neuer Motive empfinden sie eine gewisse Scheu. Ihrer architektonischen Auffassung und Gestaltung wohnt sogar etwas ausgesprochen Unpersönliches inne, im vollen Gegensatz zu der Gesinnung der Maderna und Bernini, die in der Erfindung und Differenzierung baulicher Lösungen, in der Dekoration wie überhaupt in jedem Detail das Recht des Individuums bewusst betonen.

Die Parallelen dieses Gesamtbildes der späteren Cinquecentoarchitektur mit den Stilmerkmalen der gleichzeitigen Malerei sind deutlich. Hier wie dort bedient man sich der überkommenen Formeln der Hochrenaissance, die in erklügelter Weise differenziert und ins Künstliche abgewandelt werden. Als integrierender Bestandteil des Innenraums passt sich das Wandbild der Aufgabe an, die es in einer im wesentlichen flächenhaften Architektur zu erfüllen hat. Es verzichtet auf jenes intensive Helldunkel, auf jene Einheitlichkeit der malerischen Bildwirkung, die in der Barockmalerei — analog der stärkeren Dreidimensionalität des Architektonischen — zu Hause sind. Wohl werden Verkürzungen und Überschneidungen übereinander getürmt, aber gerade in ihrer Häufung hindern sie eher die einheitliche Raumillusion als dass sie diese förderten. Zwischen der Malerei der Spätrenaissance und des Barock herrscht also der gleiche Gegensatz wie zwischen den Bauwerken beider Epochen. Auf der einen Seite eine ins kleinste

1) Gurlitt, Geschichte des Barockstiles in Italien, Stuttgart 1887, S. 70.

gehende Abstufung und Rhythmisierung innerhalb des Flächenhaften, auf der anderen malerische Konzentrierung und stärkste Dreidimensionalität. Im XVII. Jahrhundert sucht selbst das Fresko grössten Umfanges, das doch seiner Natur nach mit dem Flächencharakter der Wand eng verwachsen ist, den Blick in unermessliche Fernen zu führen. Dies Erweitern des Raumes zur Unendlichkeit, dieses Aufgehen der malerischen Vision im wesenlosen Glanz des lichtdurchfluteten Alls wird in der glühenden Phantasie eines Luca Giordano und Tiepolo zur letzten Offenbarung des barocken Geistes. Zu einer solchen Auffassung steht die strenge Tektonik, die in der römisch-florentinischen Malerei und Baukunst des XVI. Jahrhunderts stets gewahrt bleibt, innerlich in keinem Verhältnis. Es ist unmöglich, den Begriff des Barock so weit zu spannen, dass darin für zwei Anschauungsweisen Platz bleibt, die sich wie zwei völlig voneinander geschiedene Welten gegenüberstehen.

Die Analogien der malerischen Produktion des Cinquecento mit der Architektur dieser Periode beschränken sich nun aber nicht auf einzelne wichtige stilistische Merkmale, sondern sie erstrecken sich auch auf die gesamte Stufenfolge des entwicklungsgeschichtlichen Verlaufs. Der an Raffael und seine Werkstätte anschliessenden Übergangsphase vom Stil der Blütezeit zur eigentlichen Spätrenaissancemalerei entsprechen im architektonischen Schaffen die ernsten, imposanten Werke des jüngeren Sangallo. Diese Phase wird, genau wie in der Malerei, abgelöst von dem aus plastischen Vorstellungen erwachsenen, eminent subjektiven Baustil Michelangelos[1]). Unter seinem überwältigenden Eindruck gewinnt das plastische Gefühl, das sich bei seinen Nachfolgern der Malerei bemächtigt, in gleicher Weise auch in der Architektur die Oberhand. Und wieder verrät sich hierbei aufs fühlbarste des Meisters toskanische Abstammung. Überall meldet sich, in den Gesamtproportionen wie in der Bildung des Details, die spezifisch-florentinische Secchezza und schneidige Schärfe. „In der Biblioteca Laurenziana sind wie in der Cappella Medici alle Kapitäle, Basen, Konsolen, Rahmenprofile mit ihren Ausläufern scharf geschnitten, spitzig, trocken, wie in hartem Holz gedacht“[2]). Es ist bezeichnend, dass sich diese beiden persönlichsten Bauschöpfungen Michelangelos in Florenz selber befinden. Seine architektonische Tätigkeit in Rom verleugnet zwar das toskanische Empfinden keineswegs, trägt aber dennoch der römischen Gravità bis zu einem gewissen Grade Rechnung.

Es ist nun das florentinische Element in Michelangelos Bauten,

1) Vgl. Schmarsow, Barock und Rokoko, Leipzig 1897, S. 77 ff.
2) Schmarsow a. a. O., S. 78.

das bei Vasari, seinem unmittelbaren Fortsetzer, in dem Formensystem der Uffizien und ähnlichen Werken weiterklingt. In diesen Schöpfungen liegt die ideale Übereinstimmung des Wollens mit den Erzeugnissen der zeitgenössischen toskanischen Malerei ganz besonders greifbar zutage. Von ihnen aus nimmt denn auch die spätere Florentiner Architektur des Cinquecento ihren Ausgang, jene der Richtung eines Santi di Tito geistesverwandte, tüchtige, doch phantasielose Stilweise der Dosio und Bernardo Buontalenti.

Wesentlich bedeutungsvoller ist die weitere Entwicklung in Rom. Vignolas Schaffen bedeutet unverkennbar eine starke Reaktion auf die Willkür des Bildhauer-Architekten Michelangelo und seiner toskanischen Nachbeter. Gegenüber dem einseitigen Hervorheben der plastischen Einzelform erhält durch ihn wieder die architektonische Rhythmik und Gesetzlichkeit des Ganzen den Hauptakzent. Der Wert der Bauten Vignolas liegt in dem Zurückdrängen aller willkürlichen Eigenbildungen zugunsten der Gesamtwirkung, in welcher die Proportionalität der Flächen das Wesentliche ist. Es lässt sich nicht verkennen, dass hierin ähnliche Empfindungen zum Ausdruck gelangen wie in der von den Zuccari beherrschten Richtung der römischen Malerei, die gegen die bildhauerischen Gewaltsamkeiten des Michelangelo-Stiles durch die Toskaner opponierte. Auch von diesen Künstlern ward ja die Unruhe bekämpft, die durch das starke Hervortretenlassen einzelner plastischer Motive in der Wand- und Tafelmalerei entstanden war.

Die Schwäche Vignolas und seiner Nachfolger liegt in einem gewissen architektonischen Konventionalismus, der von jetzt an bis zu Madernas Auftreten das römische Bauschaffen beherrscht. Ob man nun mit sakralen oder profanen Aufgaben zu tun hat — alles wird damals nach bestimmten Schematen gelöst. Die Persönlichkeit der Architekten, eines Fontana, Martino Lunghi usw., tritt hinter der feststehenden Norm dieser stereotypen Lösungen in auffallendem Masse zurück. Es ist also hier das gleiche festzustellen wie bei den manieristischen Malern, deren Individualität ebenfalls unter der Last des überkommenen formalen Rüstzeuges zusammenzubrechen droht.

Erst mit dem beginnenden XVII. Jahrhundert schafft sich die selbständige Persönlichkeit wieder ihr volles Recht. Anstelle des Unentschiedenen, vorsichtig Abgetönten in der Rhythmisierung einer Fassade, wie es sich bei Vignola bemerkbar macht, tritt bei Maderna und seinen Mitstrebenden ein stürmisches, entschlossenes Zugreifen, an die Stelle der freudlosen, unpersönlichen Bildung der Einzelformen ein blühendes, kraftvolles Eigenleben in allen Teilen.

Die Baugewohnheit des späten Cinquecento, so sehr sie durch Pilasterverkuppelungen, Gesimsverkröpfungen usw. die Vereinheitlichung des Ganzen erstrebte, stattete doch den einzelnen Bauteil, die einzelne Interkolumne und ähnliches jeweils mit einer gewissen Selbständigkeit aus. Sie vermochte sich weder ganz von dem koordinierenden Renaissanceprinzip zu trennen, noch der dekorativen Phantasieform innerhalb des tektonischen Gesamtsystems eine entscheidende funktionelle Bedeutung zuzuweisen.

Ganz anders das Seicento. Die konventionelle Gestaltung und Zusammenfügung der Einzelformen weicht nunmehr einer freieren Erfindung und Kombinationsweise. Neuartige Dekorationsmotive spielen dabei eine selbständige Rolle. Ein Bauwerk dieser Periode lässt sich überhaupt nicht mehr in selbständige Elemente zergliedern. Die Kompositionsmotive sind so unterschiedlicher Natur, sie werden so eng ineinander geschachtelt und bedingen sich gegenseitig so durchaus, dass sie auch in Gedanken nicht mehr voneinander zu lösen sind. Der dominierende, ordnende Faktor ist der malerische: die in grosse Massenkontraste gegliederte, einheitlich gesehene Helldunkelerscheinung. Für diese Auffassung bietet die veränderte Gestaltungsweise der Malerei des beginnenden Barock wieder das vollkommenste Analogon. Der Manierismus hatte die Methode eingeführt mit Hilfe von Schemen und Requisiten ein Bildganzes zusammenzubauen, das dem ungeschulten Auge zwar sehr künstlich schien, aber im Grunde leicht in seine Elemente zu zerlegen war. Im XVII. Jahrhundert hingegen geht die Richtung auf eine aus ungleichartigen Elementen malerisch zusammengefügte Einheit, von der man nichts Einzelnes hinwegnehmen kann. Von solcher Art ist bereits Annibale Carraccis wegweisendes römisches Freskowerk, die Deckenmalerei der Galleria Farnese. „Die Anlage des Ganzen ist sehr schwer zu erkennen; das Auge bleibt angesichts des Unfassbaren immer in einer gewissen Unruhe; Bild ist über Bild geschoben, man glaubt ins Endlose nur immer eines wegrücken zu können, um zu einem neuen zu gelangen; an den Eckwinkeln eröffnet sich ein Ausblick in die Unendlichkeit des leeren Raumes“ (Wölfflin).

Genau wie im architektonischen Gestalten ist es mithin wieder das Prinzip der rein malerischen Vereinheitlichung an sich heterogener Faktoren, das in der barocken Monumentalmalerei über die Auffassung der Renaissance den Sieg davonträgt. Gemessen an der noch völlig in der Überlieferung befangenen und der geometrischen Flächeneinteilung treubleibenden dekorativen Malerei des späteren Cinquecento erscheint die Tat der Carracci in ihrem hellsten Lichte. So sehr die Elemente der Galleria Farnese auf der Tradition beruhen, so revolutionär ist die Art, wie das einzelne

zur Einheit zusammengeschlossen ward. Was Caravaggio mit den einfacheren Mitteln seines Helldunkels in der Tafelmalerei erreicht hatte, war kaum umwälzender, als was die Carracci im Fresko grossen Stiles vollbrachten. Die Galleria Farnese ist tatsächlich, ihrem alten Ruhme voll entsprechend, jene geniale Neuschöpfung, in der das Wollen der monumentalen italienischen Barockmalerei die entscheidende Formulierung erhalten hat.

Nicht geringer als in der bildenden Kunst ist der Umschwung, der um 1600 in der musikalischen Entwicklung einsetzt. Eine neue Hauptperiode der Musikgeschichte, die des harmonischen Systems, bricht an; die in der Renaissance herrschende Art des Hörens, die gewissermassen „horizontale" Auffassung der mehrstimmigen Melodieführung, verschwindet. Dieser bedeutsame Vorgang vollzieht sich nicht in Form eines allmählichen Übergangs, sondern mit der Schnelligkeit einer umwälzenden Neuerung. Die Voraussetzung war natürlich eine neue Art der musikalischen Einstellung des Ohrs. Man wollte sich in den Gesangskompositionen nicht mehr mit dem Verfolgen der kunstvoll nebeneinander herlaufenden, sich kreuzenden und verwirrenden Linien des Geflechtes einer Melodie begnügen. Was man suchte, war die Gesetzmässigkeit des Harmonischen, die Vereinigung der Melodiestimmen zur logisch fortschreitenden Akkordfolge, also das bewusst Klangliche im Gegensatz zum früheren rein zufälligen Zusammenklingen.

Damit hängt die erhöhte Bedeutung der Instrumentalmusik zusammen, die erst im XVII. Jahrhundert zum einheitlichen Klangkörper zusammenwächst. Das XV. und XVI. Jahrhundert kannten nur die lose Zusammenfügung einzeln konzertierender Instrumente auf der Basis des Kontrapunkts. Zwischen vokaler und instrumentaler Setzart machte man noch keinen wesentlichen Unterschied, während das Streben des Seicento aufs entschiedenste auf Individualisierung des tönenden Mediums gerichtet ist. Immer mehr sucht man die Geheimnisse der klanglichen Eigenart bei der menschlichen Stimme wie bei den einzelnen Instrumenten zu ergründen und in der Art der Zusammenfügung zu berücksichtigen. Man gewinnt so für die musikalische Kompositionsweise eine völlig neue Grundlage, die harmonische. Diese bildet zu der gleichzeitig in der Malerei einsetzenden malerischen Gestaltung das vollkommenste Analogon. Denn das Charakteristikum des Malerischen ist ebenfalls die harmonische Vereinheitlichung der einzelnen Farbtöne zu einem einheitlichen Akkord und die Zusammenfassung des Linearen zu einer in tonigen Übergängen abgestuften Helldunkeleinheit.

Es ist eine physiologische Selbstverständlichkeit, dass Auge und Ohr als die beiden Hauptsinnesorgane sich nicht in verschiedenem Sinne weiterentwickeln können. Das Ohr kann nicht in der Entwicklung stehen bleiben, wenn das Auge entscheidende Fortschritte macht — und umgekehrt. Da sich das künstlerische Sehen um 1600 in jener bedeutungsvollen Weise umbildete, die wir charakterisierten, so war ein gleiches mit dem musikalischen Hören unvermeidlich. Jedoch haben wir nicht den einen von beiden Vorgängen als direkte Folgeerscheinung des anderen aufzufassen, sondern beide sind offenbar verschiedenartige Ausstrahlungen desselben entwicklungsgeschichtlichen Phänomens[1]).

Einen historischen Beweis für diese Auffassung bietet die Art, wie sich die Umformung auf musikalischem Gebiete vollzogen hat. Sie läuft der Entstehungsgeschichte des barocken Sehens auffallend parallel. Auch in der italienischen Musikgeschichte des XVI. Jahrhunderts sind zwei scharf gesonderte lokale Schulen zu unterscheiden: die römische (mittelitalienische) und die venezianische (oberitalienische). Jene vertritt die ältere, „horizontale" Form der musikalischen Auffassung, die sie unmittelbar aus der Tradition der niederländischen Schule herausentwickelt hat. Palestrina, ihr hervorragendster Repräsentant, ist, wie die jüngere musikgeschichtliche Forschung klargestellt hat, durchaus nicht der Schöpfer eines neuen Stiles, sondern vielmehr der geniale Vollender einer grossen Überlieferung. Seine Satzweise beruht wie die seiner römischen Vorgänger auf dem komplizierten imitatorischen a cappella-Stil der Niederländer, der allerdings im Süden schon durch Meister wie Costanzo Festa und Giovanni Animuccia eine Tendenz zur cinquecentistischen Vereinfachung und Abklärung erhalten hatte. Diese Richtung lag, wie sich leicht begreift, ebensowohl in der Art des italienischen Kunstempfindens begründet wie in dem speziellen Streben der römischen Hochrenaissance nach klarer Gliederung und straffem, tektonischem Aufbau.

Auch in Venedig kristallisiert sich der musikalische Stil des XVI. Jahrhunderts aus der kunstvollen niederländischen Kompositionsweise heraus. Indessen liegt der Schwerpunkt hier nicht auf

1) Schon im XVI. Jahrhundert war man sich übrigens der Parallelität zwischen der malerisch-koloristischen Wirkung in der Malerei und dem klanglich-harmonischen Charakter in der Musik voll bewusst. Armenini sagt über die Gesetze der Farbengebung: . . . una bella varietà di colori accordata, rende agli occhi quello, che alle orecchie suol fare una accordata musica, quando le voci gravi corrispondono alle acute, e le mezzane accordate risuonano; sicchè di tale diversità si fa una sonora e quasi una maravigliosa unione di misure . . . (a. a. O. S. 118). Federico Barocci pflegte nach Belloris Zeugnis zu sagen, wenn er sich mit dem malerischen Abwägen eines Gemäldes beschäftigte: sto accordando questa musica.

dem a cappella-Satz, sondern auf der Instrumental- und Orgelmusik. Der moderne Orgelstil geht in allen seinen verschiedenen südlichen und nördlichen Filiationen auf die grossen venezianischen Meister des Cinquecento, Andrea Gabrieli und Claudio Merulo, zurück. Dieser prinzipielle Gegensatz Venedigs zu Rom ist für die ganze Art der künstlerischen Orientierung der Venezianer höchst bezeichnend. Denn in der instrumentalen und zumal der Orgelmusik ruht der Akzent nicht, wie bei dem a cappella-Stil Palestrinas, auf der klaren Führung der melodischen Linie, sondern auf der Ausbreitung des akkordischen Materials und dem rein klanglichen Reiz. Die Venezianer sind die Erfinder der Toccata, jener Erweiterung der überlieferten schlichten Gattung des Präludiums zu einem volltonigen Orgelprunkstück, in dem breit angelegte akkordische Partien mit Passagen und Fugatos alternieren, und zwar nicht auf Grund feststehender Normen, sondern hauptsächlich mit der Tendenz zum klanglich Abwechslungsvollen, das Gehör Aufreizenden.

Venedig und Rom stehen sich also in der Musikgeschichte des Cinquecento in nicht minder scharfer Kontrastierung gegenüber als in der Entwicklung der bildenden Künste. Offensichtlich ist das einseitige Betonen des Klangmomentes im musikalischen Schaffen nichts anderes als das notwendige Korrelat zu der rein malerischen Gestaltungsweise, die in den Werken Tizians, Tintorettos und Paolo Caliaris ihre höchste Vollendung erfährt.

Das Seicento bringt nun auch in der Musik den Ausgleich zwischen den beiden Stiltendenzen, dem melodisch-struktiven Gesangsstil der Römer und dem akkordisch-klanglich orientierten Instrumentalstil der Venezianer und der Oberitaliener überhaupt. Und zwar ist es Frescobaldi aus Ferrara, der gefeiertste aller italienischen Orgelvirtuosen und -komponisten, der auf seinem begrenzten Gebiete zu Beginn des Seicento die Synthese aus den beiden sich bis dahin feindlich gegenüberstehenden Auffassungsweisen zur Tatsache macht. Aus der venezianischen Schule hervorgehend, übernimmt er deren ausserordentlichen klanglichen Reichtum, vermählt ihn aber dem strengen und geschlossenen Aufbau der Werke römischer Stilrichtung. Er unterwirft in seinen Toccaten, Canzonen und Fantasien das Zufällige, Episodische der Werke Merulos einer zusammenfassenden, vereinheitlichenden Dynamik und verknüpft dabei die einzelnen Glieder durch Wiederholung und Umbildung bestimmter grosszügiger Motive noch fester miteinander.

Frescobaldis Wirken findet bei einem anderen Oberitaliener, dem Ludovico Viadana, seine Ergänzung nach der gesanglichen und instrumentalen Seite hin. Viadana gibt in seinen „Con-

certi ecclesiastici" (1602 erschienen) das erste Beispiel einer orchestral begleiteten Gesangskomposition, bei der die Stimme von einem harmonisch gestützten Instrumentalbass getragen wird. Dieser sogenannte Basso continuo unterscheidet sich von dem bis dahin üblichen, rein linear gemeinten Geflecht der Begleitung dadurch prinzipiell, dass er von vornherein instrumental und harmonisch empfunden ist. Er tritt also nicht einfach an die Stelle der einzelnen Stimmen des früheren Singbasses, sondern verkörpert in sich bewusst die klangliche Eigenart der Begleitinstrumente gegenüber dem Medium der menschlichen Stimme. Damit erreicht Viadana eine für die Zukunft höchst bedeutungsvolle Synthese des niederländisch-römischen melodischen („horizontalen") Stiles mit dem harmonischen oder akkordischen („vertikalen") Prinzip der Venezianer.

Noch eine dritte Quelle des musikalischen „Seicentismo" muss genannt werden: die ersten Versuche des Stile recitativo oder rappresentativo in Florenz, aus denen sich in der Folge die Kunstgattungen der Oper und des Oratoriums herausentwickeln sollten. Dass gerade Florenz, trotz der Verengung seines künstlerischen Horizontes im XVI. Jahrhundert, die Geburtsstätte einer so wichtigen Neuerung wie dieser, des musikalisch-dramatischen Rezitativs, werden sollte, erscheint auf den ersten Blick erstaunlich. In der Tat aber waren in der toskanischen Metropole die besonderen Voraussetzungen für die Elemente der Oper in stärkerem Masse vorhanden als im übrigen Italien. Die Neigung zur dramatischen Darstellung lag den Florentinern von jeher im Blute. Für die Entwicklung der Bühnenszenerie und die Vorführung schwieriger Verwandlungskunststücke hatten sie, namentlich während des Cinquecento, ein absonderliches Interesse bezeugt. Sie liebten es im besonderen, bei Hoffestlichkeiten wie Vermählungen, feierlichen Einzügen und dergleichen Gelegenheitsdichtungen aufzuführen, in denen die Handlung einen Anlass zur Entfaltung von phantasievollen, überaus reichen Bühnenbildern bot. Zur Dekoration gesellte sich dann in immer stärkerem Masse die Musik, anfangs in Gestalt eines hie und da eingestreuten Madrigals, später in ausgedehnteren Dimensionen.

An diesem Punkte setzte nun die von Literaten und Humanisten stark beeinflusste Reform von Peri und Caccini ein. An die Stelle der künstlichen mehrstimmigen Schreibweise trat die durch einen Instrumentalbass gestützte musikalische Rezitation, in der man den verlorengegangenen Stil der Monodie des griechischen Dramas wiedergewonnen zu haben glaubte. Die künstlerische Analogie dieser neuen Musikform zu den Bestrebungen eines Viadana liegt auf der Hand, war doch das Verhältnis zwischen menschlicher Stimme und instrumentaler Begleitung hier auf ganz ähnliche Grund-

lagen gestellt wie dort. Trotzdem wahrt der Stile rappresentativo seine spezifische lokale Färbung. Florentinischem Empfinden entspringt jene herbe, ungefällige Art des unmelodischen Sprechgesanges, die Caccini in der Vorrede der „Nuove musiche" (1601) selber als „nobile sprezzatura del canto" bewusst unterstreicht. Florentinische Tradition ist es ferner, aus der sich der ausgesprochen humanistisch-literarische Ursprung und Charakter der Neuerung erklärt, florentinisch sind schliesslich die unmittelbaren Vorstufen des Musikdramas, jene „Intermedi" der Komödien, von denen Peri und Caccini den Ausgangspunkt ihres Schaffens genommen haben.

Es ist aber für den Geist des musikalischen Barockstils bezeichnend, dass Florenz das Primat in der Oper nur kurze Zeit zu behaupten vermochte. Erst der grosse Meister der italienischen Oper, der Oberitaliener Claudio Monteverdi, gab dem schwachblütigen Produkt des Florentiner Späthumanismus Lebenskraft und überzeugende individuelle Eigenart. Monteverdis Opern, vorab der „Orfeo" von 1607, bedeuten den vollen Sieg des Barockideals in der Musik: leuchtende instrumentale Klangfarben, starker, ja überquellender Ausdruck des Affekts, pathetische Massenwirkung und erstaunliches Vermögen dynamischer Schattierung. Überraschend war in seinen Kompositionen hauptsächlich das dramatische Moment, die Fähigkeit, den Hörer durch ungeahnt starke Kontrastwirkungen zu packen und zu Tränen zu rühren. Hier (und nicht bei Palestrina) ist in Wahrheit der Ausgangspunkt für jene von Wölfflin mit Richard Wagner in Parallele gesetzte barocke Neigung, den Affekt zum Überwältigenden zu steigern[1]), hier ist die Neigung zur Sprengung der klaren Rhythmik, zum Subjektiven, scheinbar Regellosen, zur Dissonanz und zur stimmungverdeutlichenden Tonmalerei.

Welch anderer Welt entstammt dagegen die Musik Palestrinas mit ihrer strengen Kontrapunktik, mit ihrem bewussten Verneinen alles nicht völlig in den Rahmen des hohen religiösen Stiles Gehörigen! Es ist die Welt der Renaissance in ihrer letzten römischen Phase. Der von den Niederländern und Florentinern gepflegte Stil hat sich aus dem künstlich Verwirrten und weltlich Lärmenden zu einfacher Grösse abgeklärt. Alle unkirchlichen Elemente sind von ihm abgestreift; man muss ihn sowohl in der Art seiner künstlerischen Wirkungsmittel wie in seinen hochgesteckten Zielen unmittelbar mit der Ideenwelt der grossen bildenden Künstler vom Ende der Hochrenaissance in Parallele setzen. Palestrinas Schaffen bedeutet, in solchem Zusammenhange verstanden, die krönende Vollendung des Cinquecento-Ideals in der Musik. Der Meister über-

1) Vgl. Wölfflin, a. a. O., S. 65.

nimmt das Erbe seiner Vorgänger, und, ohne in seiner a cappella-Satzweise die niederländische Herkunft völlig zu verleugnen, führt er die römische Tendenz der Abklärung mit einer genialen Mischung von Konsequenz und Intuition zur Vollendung.

Es ändert an Palestrinas historischer Stellung nichts, dass er auch einzelne zum Seicentismus hinüberweisende Stilelemente aufweist. Dazu gehört vor allem die bedeutende Steigerung der harmonischen Wirkung in seinen Kompositionen, das werdende Verständnis für die Gesetzmässigkeit in der Folge der Akkorde, insbesondere das Wohlgefallen an bestimmten Reihen von pompösen Dreiklängen — Eigentümlichkeiten, die letzten Endes doch nur aus der Melodieführung der einzelnen Stimmen erwachsen. Gerade diese innige Verschmelzung des Melodischen mit dem Akkordischen ist es, die den Schöpfungen Palestrinas jene Wirkung des Schwebenden und Weihevollen verleiht, die sie mit den Werken der grossen Renaissancemeister gemein haben. Dass Michelangelos St. Peter und die Missa Papae Marcelli über das Individuelle hinaus Träger der gleichen künstlerischen Empfindung, desselben historischen, geistigen Fluidums sind, wird kaum jemand bezweifeln, der dieses Fluidum — eines der stärksten aller Kulturepochen — jemals intensiv in sich aufnahm. Die Mittel des analytischen Verstandes, das intuitiv Begriffene logisch zu zergliedern, sind natürlich im Verhältnis zu dem unmittelbaren Erleben ärmlich und beschränkt.

Man hat früher in dem religiösen Charakter der Musik Palestrinas eine Folge der puristischen Bestrebungen der Gegenreform, insbesondere des Tridentinums, erblicken wollen, eine Anschauung, die sich in der bekannten, um die Entstehung der Missa Papae Marcelli gewobenen Legende widerspiegelt. Schon rein zeitliche Gründe machen eine derartige Auffassung unmöglich. Die künstlerische Richtung Palestrinas resultiert überhaupt nicht aus mehr oder minder zufälligen Konstellationen, sie wurzelt vielmehr in der allgemeinen Gesinnung der reifen römischen Renaissance. Es wäre sogar weit eher möglich, von einer Rückwirkung der Kunst auf die Form der Religiosität des Cinquecento zu sprechen. Denn war das Ideal jener hohen kirchlichen Kunst, die von dem tridentinischen Konzil als Norm aufgestellt wurde, nicht offensichtlich das gleiche, das auch den grossen Meistern des beginnenden Cinquecento vorgeschwebt hatte? War die Befreiung der religiösen Darstellung von trivialen Elementen, die Steigerung des Individuellen, Zufälligen ins Typische und Vollkommene, ja ins Überirdische nicht bereits das Ziel Raffaels, Leonardos und Fra Bartolommeos gewesen? Hier handelt es sich doch sicherlich nicht um die Einwirkung einer kaum in den ersten Anfängen begriffenen religiösen Richtung auf das künstlerische Schaffen!

Man sieht: mit derartigen Beeinflussungstheorien, die nichts erklären, sondern neuer Erklärungen bedürftig sind, ist wenig gewonnen. Es ist vielmehr notwendig, die Parallelität in der Entwicklung der religiösen und künstlerischen Auffassungsweise während des Cinquecento als das Resultat einer allgemeinen geistigen Neuorientierung der italienischen Nation aufzufassen. Man muss sich daran gewöhnen, das Religiöse ebensowenig wie das Künstlerische als etwas Konstantes, ein für allemal Feststehendes anzusehen. Auch das religiöse Empfinden ist national und geschichtlich auf das feinste abgestuft und daher mit dem lebendigen Werden jeder Nation aufs engste verknüpft. Die mächtigen religiösen Bewegungen, die das italienische Volk im XIII. und XIV. Jahrhundert aufgewühlt haben, werden heute von keiner Seite mehr geleugnet oder irgendwie unterschätzt. Allein es handelt sich hierbei nicht schlechthin um den christlichen Gedanken in seiner allgemeinen historischen Gegebenheit, sondern um eine durchaus neuartige, aus den tiefsten Quellen nationalen Innenlebens schöpfende Geisteswelt. Wohl griff man auf den Ideen- und Empfindungsbereich des Urchristentums zurück, aber man verarbeitete ihn in einer durchaus selbständigen, neuen Art, erfüllte ihn mit einem spezifisch italienisch gefärbten Inhalt. Dabei spielte (in kaum geringerem Grade als bei der Wiederbelebung des antiken Ideals) der Gedanke mit hinein, dass auch im Christentum eine ruhmvolle national-italienische Tradition vorliege: Rom war nicht nur die Wiege der glorreichsten politischen und künstlerischen Vergangenheit der Halbinsel, sondern auch der säkulare Sitz der päpstlichen Universalherrschaft, der die weltlichen Gewalten aller Länder Gehorsam schuldeten.

So betrachtet erscheint nun aber auch die Gegenreform in einem anderen Lichte. Wie der Barockstil bei aller Gegensätzlichkeit zur Renaissance dieser doch keineswegs als das feindliche Prinzip schlechthin entgegengehalten werden kann, sondern durch tausend Fäden mit ihr innerlich verbunden ist, so ist auch die Religiosität des gegenreformatorischen Zeitalters nicht lediglich die Reaktion auf das nach der tiefen Bewegung des Trecento wieder äusserlich gewordene Christentum des XV. und frühen XVI. Jahrhunderts, sondern ebensosehr eine Fortsetzung jener starken religiösen Tradition, die von der Renaissance trotz ihres Kultus der Antike doch niemals ganz abgestreift worden war. Nur die Art der Religiosität wechselt, und zwar in genauester Übereinstimmung mit der veränderten künstlerischen, literarischen und geistigen Richtung überhaupt. Wie sich die Malerei von heiterer, unbekümmerter Natürlichkeit durch die strenge Bewusstheit der Hochrenaissance hindurch zu einem naturfremden, reflektierenden und künstlichen System formaler Wirkungen

ausgestaltet, so sucht auch die Dichtung nicht mehr den Reiz des Vielfältigen und Bunten, sondern das Typische, Allgemeine und Erhabene. „Von allen Erscheinungen, die diesen Wechsel bezeichnen, vielleicht die auffallendste ist die Bearbeitung, welche Berni mit dem Orlando innamorato des Bojardo vorgenommen hat. Es ist das nämliche Werk und doch ein ganz anderes. Aller Reiz, alle Frische des ursprünglichen Gedichts ist verwischt. Wenn man ein wenig tiefer eingeht, so wird man finden, dass der Autor allenthalben statt des Individuellen ein allgemein Gültiges, statt des rücksichtslosen Ausdruckes einer schönen und lebendigen Natur eine Art von gesellschaftlichem Dekorum unterschoben hat" (Ranke)[1]).

Das von Ranke gewählte Beispiel ist für den Unterschied zwischen der Empfindungsweise des Quattrocento und Cinquecento höchst bezeichnend. 1494 war Bojardos Orlando erschienen, 1541 ward bereits Bernis Umarbeitung veröffentlicht — ein Beweis der einschneidenden Bedeutung der so kurzen Epoche der Hochrenaissance auch auf dem literarischen Gebiete. Noch deutlicher wird die veränderte Tendenz des Geistigen in den Werken des Bernardo Tasso und besonders in der „Gerusalemme liberata" seines Sohnes Torquato (1584). Hier tritt zu der Umbildung des Individuellen ins Typische, zu der Steigerung des Ungezwungenen, scheinbar Zufälligen in das Gewichtige und Bedeutungsvolle noch die religiöse Tendenz, und zwar nicht wie ein Fremdkörper, sondern in innerer Übereinstimmung mit der ganzen geistigen Welt des Dichters. Diese erscheint dadurch der religiösen Richtung in den Kompositionen eines Palestrina noch inniger verwandt.

Es ist besonders in der Literaturgeschichte üblich, die Einwirkung der gegenreformatorischen Tendenzen auf die Entwicklung des Geistigen und Ästhetischen stark zu unterstreichen und als verhängnisvoll zu schildern. Das mag bis zu einem gewissen Grade zutreffend sein; was dagegen schroff abgelehnt werden muss, ist die Auffassung, als habe sich das bis dahin frei künstlerische Schaffen erst unter dem Druck der kirchlichen Autorität dem Ideal des späteren Cinquecento zugewandt. Die Entwicklung ist vielmehr auf allen Gebieten des geistigen Schaffens völlig organisch gewesen, und die allmähliche Umbildung der Religiosität aus der natürlichen herzlichen Empfindung und Anschauung der frühesten Renaissance in das Strenge und feierlich Gemessene des gegenreformatorischen Zeitalters ist lediglich eine von vielen in gleicher Richtung laufenden Entwicklungsreihen, wenn auch wohl die folgenschwerste und bedeutungsvollste von allen.

1) Ranke, Die römischen Päpste, Bd. 6 der Ranke-Ausgabe von 1915 (München-Leipzig), S. 467. — Vgl. auch Rankes Jugendwerk „Zur Geschichte der italienischen Poesie", Berlin 1835.

Dass der kirchliche Zelotismus der Päpste, etwa von Paul IV. an, die freie kulturelle Entwicklung systematisch gehemmt habe, ist in dieser verallgemeinerten Form eine fable convenue. Gerade das literarische Schaffen Italiens im XVII. Jahrhundert, der sogenannte Marinismus und seine Gegenströmungen, ist stofflich durchaus nicht einseitig nach der religiösen Seite orientiert; es herrschte sogar im Vergleich zum späten Cinquecento wieder eine erstaunliche Freiheit und Farbigkeit des Inhalts und der Form. Namentlich ist von einer Unterdrückung der Antike und des Mythologischen nicht das mindeste zu spüren, in der Literatur so wenig wie in der Malerei oder der Plastik. Auch das Nackte passiert — ausser im Kirchenbild — unbeanstandet, ebenso das Genrehafte, Grotteske und Phantastische, Gattungen, die überhaupt erst im Seicento eine grössere Bedeutung gewonnen haben. Freilich ist der Geist, in dem das alles im Barockzeitalter behandelt wird, ein völlig anderer als jener des naiven Quattrocento. Allein es sind die allgemeinen Gesetze des Werdens und Vergehens, des Formens und Umbildens, des stetigen Wechsels der geistigen Kräfte und ihrer Richtung, die diesen Prozess verursachen, dessen Kausalität wir letzten Endes nicht begreifen, wenn auch seine einzelnen Phasen auf allen Gebieten kultureller Betätigung offen vor uns liegen.

„Es schien, wenn man so sagen darf, als hätte die Nation die Summe poetischer Vorstellungen, die ihr aus ihrer Vergangenheit, aus den Ideen des Mittelalters hervorgegangen, verbraucht, verarbeitet und nicht einmal ein Verständnis derselben übrig", so lautet das Urteil Rankes[1]) über das Ende der italienischen Renaissancebewegung. Dieses einfache Gleichnis trifft im Grunde den Kern des ganzen Vorganges besser als alle historisch-psychologischen Interpretationen und erklärt, was an den unerklärlichen Vorgängen menschlicher Entwicklung überhaupt einer Deutung fähig ist. Es bleibt nur noch hinzuzufügen, dass gegen den Schluss des XVI. Jahrhunderts auch die politisch-soziale Organisation zertrümmert war, innerhalb deren sich die geistig-künstlerische Welt der Renaissance frei entfaltet hatte. Die zahlreichen republikanischen Sonderbildungen des Quattrocento wichen der Idee des zentralisierenden monarchischen Systems, in dessen ganzem Gefüge sich die Stellung des Künstlers zu seinen Auftraggebern, sein sozialer Rang, die Art der ihm gestellten Aufgaben und endlich die künstlerische Richtung als solche notgedrungen verschieben musste. Die Folgen dieses historischen Prozesses werden in der Entwicklung der Malerei des späteren XVI. Jahrhunderts an vielen Stellen deutlich zu beobachten sein.

1) Ranke, a. a. O. S. 469.

Kapitel III

Aufgaben und Gattungen der Spätrenaissancemalerei

Mit Recht gilt der kunsthistorischen Wertung das XV. und teilweise noch das XVI. Jahrhundert als der reinste, vollkommenste Ausdruck des italienischen Genius in der bildenden Kunst. Mögen auch die allgemeinen ästhetischen Massstäbe Veränderungen unterliegen —: vom Standpunkt des national-italischen Wollens aus werden diese glücklichen Zeiten einer universalen Tätigkeit auf allen Gebieten stets den Hauptakzent in der gesamtitalienischen Entwicklung behalten. Denn jenes bunte, unendlich abgestufte Bild voll individueller Kraft und zugleich voll wunderbarer Harmonie im ganzen, das die Renaissance auf ihrem Kulminationspunkt bietet, spiegelt ohne allen Zweifel die künstlerische Eigenart dieses Landes und Volkes am vollkommensten wider.

Was ist nun, verglichen mit den zeitgenössischen Bestrebungen der nordischen Völker, für die künstlerischen Anschauungen und Leistungen der Italiener in der Blütezeit und dem hereinbrechenden Herbst ihres nationalen Gestaltens das eigentlich Charakteristische? Es ist, in kurzer Definition zusammengefasst, der vollendete Ausgleich zwischen dem Gesetzmässigen, Typischen im Wesen des Kunstwerks und dem Individuellen und Bedingten in der Person seines Schöpfers. Das Individuum ist in Italien nicht, wie häufig im Norden, ein Kämpfer gegen die Gesetzmässigkeit, die dem Kunstwerk innewohnt, sondern deren natürlicher Träger. Die Kunst sowohl des Quattrocento wie des Cinquecento hat in ihrem Wesen etwas zum Bejahenden, Objektiven[1]) Hindrängendes. Wohl ist ein ausserordentlicher Reichtum an bedeutenden Persönlichkeiten vorhanden, aber dieser bewirkt gerade das Gegenteil einer individualistischen Zersplitterung des Schaffens. Die Gesamtrichtung ist von zielbewusster Einheitlichkeit, und dabei sind die einzelnen Gattungen des künstlerischen Produzierens unendlich reich differenziert und abgestuft. In keiner der Künste gibt es ein rein subjektives, beziehungsloses Gestalten.

1) Mit besonderer Bezugnahme auf das XV. und XVI. Jahrhundert äusserte Goethe zu Eckermann: Alle im Rückschreiten und in der Auflösung begriffenen Epochen sind subjektiv, dagegen aber haben alle vorschreitenden Epochen eine objektive Richtung.

Ein jeder, auch der unscheinbarste Schaffenszweig steht mit dem benachbarten in engster Fühlung und steter Wechselwirkung; zwischen allen herrscht wohlerwogene Proportion und Harmonie.

War das Ziel dieser aufbauenden Objektivität im XV. Jahrhundert hauptsächlich die Erforschung der optischen Welt und ihrer Darstellungsgesetze, so gingen die Bestrebungen des Cinquecento stärker nach der Seite des einheitlichen Zusammenschlusses aller Kunstarten in einem umfassenden, architektonisch und grossdekorativ orientierten System. Es handelt sich dabei nicht etwa bloss um eine ideelle, rein geistige Gemeinsamkeit, sondern um eine tatsächliche, mit architektonischen Mitteln verwirklichte Verbindung von Malerei, Plastik und malerisch-plastischer Dekoration. Ein neues System der Innenarchitektur und Innendekoration entsteht auf breiter und doch einheitlich-gesetzmässiger Grundlage. Die Hauptrolle in dieser Neubildung fällt der dekorativen Kunst in ihrem weitesten, grossartigsten Sinne zu. Sie, die ihrem Wesen nach frei beweglich ist, nimmt bald einen rein ornamentalen, bald einen malerisch-illusionistischen, bald reliefartigen und rundplastischen Charakter an. So schlägt sie, vielgestaltig und reich an Abwandlungsmöglichkeiten, zwischen der abstrakten Baukunst und den darstellenden Künsten die verbindende Brücke.

Schon die florentinische Frührenaissance hatte einem System der Künste auf architektonisch-dekorativer Grundlage in bedeutungsvoller Weise vorgearbeitet. In Umbrien wurden ähnliche Gedanken im Kreise Peruginos und Pinturicchios weiterentwickelt und schon vor 1500 auf römischen Boden übertragen. Allein erst Raffaels Schaffen brachte die restlose Verwirklichung dieser Bestrebungen. Die grossdekorative Anschauung, die in den Stanzen und Loggien des Vatikans niedergelegt ist, blieb für das gesamte Cinquecento das massgebende Vorbild, bis zu den Carracci hin, die in der Galleria Farnese dann eine neuartige Synthese der Künste geschaffen haben. Nicht aus zufälligen Gründen hat sich Raffael, als seine Tätigkeit über das engere Gebiet der Malerei immer mehr hinauswuchs, mit solcher Entschiedenheit dem Studium der Architektur und Dekoration zugewandt. Sein Beispiel ward für die, welche an ihn anknüpften, schlechthin entscheidend: die gesamte römische Kunst des XVI. Jahrhunderts ist von dem Ideal des Grossdekorativen, wie es durch ihn begründet worden war, beherrscht; sie verrät in der Differenzierung und Abstufung des malerischen Schaffens durchaus die Abhängigkeit von der architektonischen Gestaltungsweise.

Man kann die unbedingte Anpassung des Malers an den Charakter jener Räumlichkeit, in der sein Werk zum Beschauer sprechen soll,

schlechthin als die Voraussetzung jedes malerischen Schaffens im römisch-florentinischen Cinquecento bezeichnen. Und zwar handelt es sich einerseits um die Erreichung der stilistischen Einheit mit dem Architektonischen, sodann aber um die wohlerwogene geistige Abstimmung und Tönung auf das „Milieu" des Raumes und seiner Bewohner. Der Ästhetik des mittleren und späteren XVI. Jahrhunderts war diese Art der Differenzierung des malerischen Schaffens zur anderen Natur geworden. In besonders eingehender Weise beschäftigen sich damit die „Veri precetti della pittura" des Giovanni Battista Armenini[1]). Es gehört, so beginnt der Verfasser seine Ausführungen über diesen Punkt[2]), zu den wichtigsten Erwägungen eines guten Malers, wie er seine Schöpfungen mit der Art der Räumlichkeiten und der Personen, für die sie bestimmt sind, in Einklang bringt. Er muss zunächst unterscheiden zwischen Werken, die für die Öffentlichkeit bestimmt sind und solchen, die von Privatleuten in Auftrag gegeben werden. Ferner erfordern Arbeiten für eine „città nobile" einen anderen Stil als solche für ein Kastell oder eine Villa. Bei Privatpersonen ist darauf zu achten, welcher Art ihre Lebenshaltung ist, welchem Beruf und welchem sozialen Rang sie angehören. Auch die Malereien der Kirchen erfordern je nach dem Charakter und der Lage des betreffenden Baues eine erhebliche Differenzierung; denn einige Kirchen sind innerhalb ihrer Stadt besonders hervorragend und werden von allen besucht, andere sind klein und weniger bedeutend, wieder andere liegen abseits vor den Toren der Stadt.

„Die schönste und edelste Aufgabe für einen hervorragenden Maler ist die Ausmalung eines erhabenen und wohlproportionierten Kirchenraumes" — mit diesen Worten spricht Armenini die durchgehende Überzeugung seiner Zeitgenossen, mindestens der Römer und Florentiner, aus. In welcher Form wurde nun diese grosse Aufgabe im XVI. Jahrhundert gelöst? Man sah in dem gesamten Bau mit seinen zahlreichen grösseren und kleineren Teilen einen vielgegliederten Körper[3]), der nach der unterschiedlichen Art aller seiner Organe malerisch aufs mannigfaltigste zu beleben war. Gegenstand der Ausmalung ist das Alte und Neue Testament, deren bedeutendste Begebenheiten in einem so gewaltigen Stile vor-

1) Armeninis Traktat ist 1587 in Ravenna erschienen, spiegelt aber in der Hauptsache frühere (um die Jahrhundertmitte empfangene) römische Eindrücke des Verfassers wider. Raffael und seine Nachfolger (insbesondere Polidoro da Caravaggio und Perino) ferner Michelangelo und sein Kreis sind die Hauptquellen der künstlerischen Anschauungen Armeninis.

2) In der Ausgabe der „Veri precetti" von 1823 (Pisa) S. 165 ff.

3) Armenini, a. a. O. S. 168.

getragen werden müssen, dass das Volk dadurch gewissermassen „bezwungen und gerührt“[1]) wird.

Der schwierigste Teil der Innenarchitektur einer Kirche ist für den Maler die Chor- und Kuppelpartie, weil sie eine grosse Zahl unregelmässig begrenzter und zum Teil sphärischer Bauteile bietet, bei deren Ausschmückung der Maler die Gesetze der Perspektive restlos beherrschen muss. Armenini kennt zwei Typen von Lösungen, die wir als die römische und die oberitalienische Lösung bezeichnen können. Freilich beschreibt er sie in einer nicht völlig klaren Art. Wir dürfen seine Ausführungen etwa folgendermassen interpretieren: Die römische Manier lässt den architektonischen Faktor überwiegen. Sie zerlegt, der baulichen Gliederung folgend, die Wölbungen des Chors, der Kuppel usw. in Felder von ziemlich geschlossener geometrischer Begrenzung, die von plastischen Stuckrahmungen mit Fruchtkränzen, Genien usw. eingefasst sind. Die oberitalienische Manier bevorzugt die Ausmalung möglichst grosser Flächen in illusionistischer Art, sodass die Wände und Decken durchbrochen scheinen und die Architektur malerisch aufgelöst wird. Das Hauptbeispiel sind Correggios Kuppelfresken im Dom und in S. Giovanni Evangelista zu Parma. In Mittelitalien weiss Armenini nur ein bedeutenderes Beispiel dieser Gattung anzuführen: die Ausmalung der Kuppel des Florentiner Domes von Vasari und Zuccari, die indessen das illusionistische Moment kaum zur Geltung bringt, da ihre Gesamtdisposition eine durchaus geometrische ist. Erst das beginnende Barock verhilft auch in Mittelitalien dem nördlich der Apenninen geschaffenen Typ zum Siege. Es sind wiederum die Carracci, die hier anknüpfen, indem sie in Parma nach den Fresken Correggios umfangreiche Kopien anfertigen. Es ist weiterhin ein geborener Parmenser, Giovanni Lanfranco, der als Schüler der Carracci die Kunst der illusionistischen Kuppelmalerei nach Rom bringt und zu höchster Blüte entwickelt.

Auch bei der Ausmalung der Decke des Mittelschiffes gilt der römisch-florentinischen Spätrenaissance die gegebene architektonische Gliederung als massgebend. Da diese von sehr verschiedener Art sein kann — von der monumentalen Tonne oder dem gotisierenden Kreuzgewölbe bis herab zur einfachen Balkendecke —, so ergibt sich auch für den Maler eine reiche Stufenfolge von Möglichkeiten. Als das bedeutendste Vorbild in Rom gilt allgemein Michelangelos Decke in der Cappella Sistina[2]), bei der das illusio-

1) Armenini, a. a. O. S. 169.
2) So auch Armenini, a. a. O. S. 177.

nistische Moment durch die Strenge der vorgetäuschten architektonisch-plastischen Gliederung stark zurückgedrängt wird. Indes sind aus der unmittelbaren Folgezeit kaum gemalte Kirchendecken grossen Stiles auf uns gekommen. Ausgesprochen illusionistische Ansätze lassen sich gegen Ende des Jahrhunderts bei den Brüdern Alberti feststellen, die in ihren Arbeiten in S. Silvestro al Quirinale und anderen Orten den Stil der Deckenmalerei späterer Zeiten teilweise schon vorbereiten. Im übrigen überwiegt in Rom die architektonische Gliederung durch Stukkaturen (meistens einfarbig, mit sparsamer Verwendung von Gold). Florenz, wo die (meist von malerischem Schmuck freie) Balkendecke herrscht, bietet wenig Bemerkenswertes.

Ausserordentlich reich ist im Cinquecento dagegen das Bild, das die malerische Ausschmückung der Kapellen[1]) aufweist. Gerade dieses Gebiet erfreut sich in Rom einer ausserordentlichen Beliebtheit. Angefangen von der Cappella Chigi in S. Maria del Popolo bis zu den beiden Riesenkapellen Sixtus' V. und Pauls V. in S. Maria Maggiore ist die Zahl derartiger selbständiger Anlagen von zentraler Form mit dominierender Kuppel sehr namhaft. Auch Florenz besitzt in der Cappella Salviati (S. Marco) ein bedeutendes Beispiel dieser Gattung. Dazu kommen nun die gewöhnlichen Kapellen, die das Schiff und die Chorpartie der Kirche umgeben — ihre Zahl ist natürlich Legion. Über die in ihnen übliche Anordnung der malerischen Dekoration wird im Zusammenhange mit der dekorativen Anschauung im Kreise Raffaels noch die Rede sein. Massgebend ist wiederum die architektonische Gliederung vermittelst stuckierter Rahmungen, die gelegentlich durch gemalte Scheinrahmen ersetzt werden. Armenini weiss zugunsten eines derartigen, von Daniele da Volterra gemachten Versuches zu sagen, dass auf diese Weise bei verhältnismässig kleinen Kapellen die Überschneidungen der Bilder durch plastisch vortretende Rahmungen vermieden werden.

Als vielleicht bedeutsamste Aufgabe im Kircheninneren bleibt noch das Altarbild zu erörtern. Seine cinquecentistische Umbildung und Steigerung ins Tektonische ist wiederum die Tat Raffaels; daher gebührt ihr in der zusammenhängenden Würdigung seines an fruchtbaren Keimen so reichen Schaffens ebenfalls ein wichtiger Platz. Es ist nun die natürliche Folge der architektonischen Auffassung, dass auch dem für den Altar bestimmten Gemälde, mag es als freistehendes Tabernakel dem Schmucke des Hochaltars dienen oder als Mittelstück einer Kapelle gedacht sein, eine architektonische Funktion zugeschoben wird. Es muss folglich mit

1) Armenini, a. a. O. S. 181.

kluger Berechnung für seinen Aufstellungsort gemalt sein. Nicht nur Armenini betont die Notwendigkeit einer derartigen Rücksichtnahme, sondern auch der Mailänder Maler und Theoretiker Lomazzo[1]), der bald nach der Jahrhundertmitte längere Zeit in Rom und Florenz zugebracht hat. Er rechnet unter die entscheidenden Kompositionsfaktoren eines Bildes ausdrücklich, und zwar an hervorragender (zweiter) Stelle, die Collocazione, d. h. die formale und inhaltliche Anpassung an den Ort der Aufstellung. Was darunter zunächst zu verstehen ist, erläutern Armeninis kurze Bemerkungen über die oftmals recht mangelhaften Lichtverhältnisse in den Kirchen, die solchen Bildern sehr zu schaden pflegen, die zwar an sich gut, aber zu wenig dem Aufstellungsort angepasst sind[2]). Auch die Höhe der Aufstellung des Altargemäldes muss genau berücksichtigt werden; sie ist für die Grösse der Figuren und die perspektivische Konstruktion des Ganzen geradezu von massgebender Bedeutung.

Nach der architektonischen Umgebung richten sich ferner bis zu einem gewissen Grade auch Komposition und Inhalt der Altarbilder. Man kann zwei Haupttypen unterscheiden: das blosse symbolische Zusammensein von Heiligen um die Madonna oder den Gekreuzigten und die religiöse Historie. Der erste Typ, die Fortsetzung der quattrocentistischen Santa Conversazione, erfordert mit Notwendigkeit einen symmetrisch-tektonischen Aufbau. Er findet daher auf dem Hochaltar seinen wirkungsvollsten Platz. Inhaltlich wie formal erfährt er mit der im Cinquecento einsetzenden Verstärkung des architektonischen Ausdrucks eine ausserordentliche Steigerung. Die einfache horizontale Koordinierung weicht einer vertikalen Schichtung, bei der die untere Bildhälfte als eine Art von frei behandeltem Sockelgeschoss aufzufassen ist, während dem oberen Bildteil die architektonische Vereinheitlichung und Verklärung ins Überirdische vorbehalten wird. Die besondere Vorliebe des Cinquecento gilt bezeichnenderweise dem Thema der Madonna in der Glorie, die von Engeln umschwebt ist, des Auferstandenen oder des verklärten Christus. Der Idealgedanke der Zeit, das Triumphieren der Seligkeit des Himmels über das Irdische, kommt zum erstenmal in Raffaels Transfiguration rein zum

1) Lomazzo, Idea del Tempio della Pittura, Mailand 1590 (Neuausgabe Rom 1844, C. 24, S. 69).

2) Je nach den Lichtverhältnissen bedienten sich manche Künstler, am auffälligsten wohl Marco da Siena, einer manchmal dunkleren, manchmal helleren Farbenskala. Dies Verfahren ist natürlich ohne eine gewisse Unempfindlichkeit gegenüber den eigentlichen malerischen Gesetzen nicht verständlich. Künstler wie Tizian und Tintoretto würden solche Rücksichten niemals genommen haben.

Ausdruck. Oft erhält dieses Leitmotiv durch den Abschluss des Bildes im Halbrund eine gesteigerte Wirkung.

Der zweite Typ, das religiöse Historienbild, ist für die spätere Zeit des Cinquecento in noch höherem Grade charakteristisch. Seine Anfänge bei Raffael sind verhältnismässig unscheinbar. Die weitere Entwicklung ist mit dem Sieg des Michelangelo-Ideals der dramatischen Bewegung über den flauer werdenden Stil der Raffael-Schule eng verbunden. Eines der frühesten bedeutenden Beispiele ist die ganz von Michelangelo abhängige Auferweckung des Lazarus Sebastianos. Auch das Altarbild grossen historischen Stiles unterliegt dann immer mehr der Herrschaft des tektonischen Vertikalprinzips, namentlich in Florenz, wo das Übereinanderschichten stark bewegter Menschenmassen im Kreise Vasaris zu sehr unerfreulichen Erscheinungen führt. Um allzugrosse Verwirrung zu vermeiden, empfiehlt Borghini[1]) den Malern die Vordergrundfiguren sitzend oder kniend zu bilden, ein Auskunftsmittel, das in der Tat auf den meisten Altarbildern historischen Inhalts Verwendung gefunden hat. Die Hauptszene spielt sich dann im Mittelgrunde ab, auf den das Auge vermittelst einer kunstvollen Raumdiagonalenkonstruktion hingelenkt wird. Diese Anordnung hat auch ihre rein praktische Seite. Denn der unterste Teil eines Altarbildes kann durch Leuchter, Blumen, durch das Kruzifix und ähnliches leicht zum grossen Teil verdeckt werden — es ist also schon aus diesem Grunde besser, ihn mit nebensächlicheren Gestalten auszufüllen.

Bei der Wahl des Inhaltes ist im reiferen Cinquecento der theologische Gesichtspunkt von massgebender Bedeutung. Gelegentlich stehen die einzelnen Altäre in einer Kirche untereinander in einem gedanklichen Zusammenhange, wie z. B. in S. Croce zu Florenz, in der Kathedrale von Lucca und im Dom von Orvieto. In jedem Falle hat das einzelne Altarbild den biblischen Vorgang so zu veranschaulichen, dass die Darstellung mit dem, was man als historische Wahrheit ansah, übereinstimmt und der Würde des Ortes nicht zu nahe tritt. Die Ausschmückung der Szene durch architektonische Perspektiven, verschiedenartige dekorative Zutaten und landschaftliche Hintergründe kann dabei so reich und phantasievoll sein, als dies mit Rücksicht auf die architektonische Haltung der betreffenden Kirche angemessen erscheint. Indessen ist streng darauf zu achten, dass durch derartige Zutaten nicht die dramatische Einheit des dargestellten Vorganges geschädigt wird. Denn dadurch unterscheidet sich eben das Altarbild mit konkretem biblischen Inhalt von der

1) Raffaello Borghini, Il Riposo, in cui della Pittura, e della Scultura si favella, Florenz 1584, S. 177.

lediglich symbolisch wirkenden Santa Conversazione, dass dort volle historische Glaubhaftigkeit erforderlich ist, während es hier nur darauf ankommt, die Besucher der heiligen Stätte zur Andacht zu stimmen. Nach Borghinis Urteil war es also z. B. ein verwerflicher Anachronismus, wenn Rosso Fiorentino in seinem Verlöbnis Mariä einen Mönch als Zuschauer figurieren liess. Hingegen war es ihm ohne Bedenken erlaubt, auf einem Bilde in S. Spirito die Mutter Gottes mit zahlreichen Heiligen zu begleiten, die viel späteren Geschichtsperioden angehören[1]). Diese Differenzierung zeigt deutlich, wie streng die Scheidung zwischen den beiden Typen des Altarbildes war, obgleich es namentlich gegen das Ende des XVI. Jahrhunderts vielfach Mischtypen gab. Beispielsweise ward der historische Vorgang der unteren Bildhälfte mit einer symbolischen Mater gloriosa mit Heiligen in den Wolken verbunden oder mit einem von Engeln umgebenen vergöttlichten Christus. Es sollte dem Barock vorbehalten bleiben, diesem neuen Bildtypus (dessen Grundlagen schon durch Raffaels Transfiguration gelegt waren) seine eigenen Gesetze zu geben und ihn bis zu seinen letzten Konsequenzen zu entwickeln.

Der Ausmalung des Kircheninnern, die in dem Hochaltargemälde grossen Stiles gewissermassen ihre weithin sichtbare Weihe erhält, sind nun noch eine Reihe geringerer, doch nicht unwichtiger Aufgaben angegliedert. Sie erstrecken sich auf die Nebenräume eines grösseren Sakralbaues: Sakristeien, Bibliotheken, Kreuzgänge, Refektorien und ähnliches. Besondere Beachtung verdienen die Refektorien, meistens grössere Räume von oblongem Grundriss, deren Stirnwand mit einer der Bestimmung des Ortes angemessenen Historie geschmückt zu werden pflegte. Bis auf Lionardo und Andrea del Sarto war dies in der Florentiner Schule meist das hl. Abendmahl. Die Späteren bevorzugten, genau wie im Altarbild, Szenen von stärkerer Bewegtheit und dramatischerer Färbung. Sie liebten es sogar, an dieser Stelle, wo eine grosse Wandfläche zur Verfügung stand, einen gewissen festlichen Prunk zu entfalten. So schilderte Salviati die Hochzeit zu Kana, Vasari das Festmahl des Ahasver und der Esther, während andere sich von solchen Vorwürfen angezogen fühlten, die ihnen Gelegenheit gaben zur Häufung michelangelesker Bewegungsmotive, wie z. B. der Mannahlese oder der Speisung der Zehntausend.

Eine eigentümlich reizvolle Gattung bilden endlich die Lünettenfresken legendarisch-novellistischen Inhalts, mit denen man von ca. 1580 an in Florenz verschiedene grössere und kleinere Klosterhöfe in geschwätzig-unterhaltsamer Art ausgestattet hat.

1) Borghini, a. a. O. S. 112.

Hier tritt das Moment des Architektonischen ganz natürlicherweise in den Hintergrund. Ungehemmt durch die Rücksichten, welche jede Art bildlicher Darstellung im Kircheninnern zu nehmen hat, entfaltet sich die ererbte toskanische Gabe des freien Fabulierens. Die für das Florenz des ausgehenden Cinquecento höchst bezeichnende Gattung, die in Bernardino Poccetti ihren klassischen Repräsentanten aufweist, hat dagegen in Rom wenig Verständnis und Anklang gefunden. (Einige unwichtige Ausnahmen in den Lünetten des Chiostro der SS. Trinità de' Monti.)

Es könnte scheinen, als sei im Gegensatz zu den Erfordernissen der sakralen Malerei dem Künstler beim Ausschmücken von Palästen und Privathäusern der weiteste Spielraum für seine Phantasie und Laune gelassen. Die Freiheiten sind auf diesem Gebiet allerdings bedeutend grösser, aber dennoch hat der Maler auch hier streng darauf zu achten, für wen er tätig ist. Mögen seine Auftraggeber grosse Herren und Fürsten, geistliche Würdenträger, mögen sie städtische Beamte oder Behörden, mögen sie schliesslich einfache Privatleute, Gelehrte, Kaufleute oder dergleichen sein — stets ist ihr individueller Charakter, ihr Stand und ihre Gepflogenheiten zu berücksichtigen. Nicht minder natürlich die Art des Gebäudes und des einzelnen Raumes, der ausgemalt werden soll. Ein Palast grossen Stiles an einer der Hauptstrassen der Stadt (eine solche war im Rom des XVI. Jahrhunderts z. B. die Strada Giulia) erfordert eine andere Haltung als ein schlichtes Privathaus oder eine vor den Toren gelegene Villa, ein Salone einen erhabeneren, strengeren Stil als nebensächlichere Gemächer, Studienräume, Loggien und ähnliches.

Die bedeutendste Aufgabe ist die Ausmalung ganzer weitläufiger Appartements, wobei die einzelnen Räume, nach Grösse und Zweck abgestuft, zu einem Ganzen mit einheitlichem „Programm" zusammengefasst werden. Dieser Art ist die Folge der Stanzen im Vatikan und, in noch umfassenderem Sinn, die von Vasari angeordnete Einteilung und malerische Ausschmückung des Palazzo Vecchio, ferner die riesige Flucht der Gemächer im Schlosse von Caprarola. Ihre Krönung finden solche grossartigen Planungen stets in dem das Ganze beherrschenden Salone, der gelegentlich zu gewaltiger Ausdehnung und Höhe gesteigert worden ist (das Hauptbeispiel ist der Salone dei Cinquecento im Palazzo Vecchio). An dieser Stelle herrscht durchweg die dem Ruhmbedürfnis dienende Historie grossen Stils, während man sich in den Nebenräumen mit einfacheren Themen begnügt. Bei den Römern erfreuen sich Friesdarstellungen, worin dekorative Figuren mit kleinen Geschichten („Historietten") abwechseln, besonderer Beliebtheit. Die Toskaner bevorzugen dagegen im allgemeinen die flache Balkendecke mit eingelassenen Bildern

verschiedenen Formates (quadratisch, oblong, oktogon usw.). Die rahmenden Teile sind dabei häufig mit gemalten Grottesken geschmückt.

Eine gesonderte Stellung nehmen die Loggien und die in ihren Anfängen nicht ganz geklärte Gattung der „Galleria" ein. Hier pflegt sich die malerische Dekoration der Pilaster und Decken zu bemächtigen, und zwar in einem ornamentalen, frei spielenden Sinne. Das Hauptelement ist selbstverständlich die Grotteske, für deren Verwendung an dieser Stelle wiederum Raffael in den vatikanischen Loggien das erste bedeutende und unendlich oft nachgeahmte Beispiel darbot. An den Gewölben wechseln rein ornamentale Motive mit Historietten ab, eine Anordnung, die bei Raffael noch von einer gewissen Strenge ist, später aber (beispielsweise in der grossen vatikanischen Galleria geografica) mit grosser Freiheit und Willkür gehandhabt wird.

In der Privatarchitektur gibt es dann noch einige Spezialtypen, auf die Armenini nicht eingeht, die indessen, um das Gesamtbild abzurunden, hier doch wenigstens gestreift seien. Ein solcher Typ ist der Studierraum, für den Florenz ein ausgezeichnetes Beispiel aufweist, das 1911 rekonstruierte Studiolo oder Scrittoio Francescos I. im Palazzo Vecchio. Dies ist ein tonnengewölbter kleiner Raum mit Schrankfächern in allen vier Wänden, die von bildlichen Darstellungen (in zwei Reihen übereinander) zugedeckt sind. Zu den miniaturhaft behandelten Gemälden sind kleine Bronzeplastiken gesellt; verschiedenartige edle Steine erhöhen die Materialpracht des Ganzen. Derartige auf den Reiz des Zierlichen und Absonderlichen abzielende Raumdekorationen muss es in Florenz noch mehr gegeben haben. Borghini erwähnt gelegentlich des Alessandro del Barbiere in seinem „Riposo"[1] z. B. das Scrittoio des Matteo Botti, das nach der Beschreibung noch reicher an merkwürdigen Einzelheiten gewesen sein muss. Ausser dem Schmuck der Balkendecke mit Grottesken und bildlichen Darstellungen (die sieben freien Künste) befand sich darin ein Fries, an dem Wachsstatuetten mit Dürerschen Stichen abwechselten, darunter ein zweiter Fries mit Cäsarenköpfen und edlen Steinen. Die Wände waren mit Darstellungen von Jagden, griechischen Kampfspielen und ländlichen Vergnügungen ausgemalt und durch Pilaster mit den allegorischen Gestalten der zwölf Monate des Jahres und der vier Elemente gegliedert.

Auch der Privatkapellen sei in diesem Zusammenhange gedacht. In Rom spielen sie namentlich in den Palästen der Ek-

1) Borghini, a. a. O. S. 635.

klesiasten eine gewisse Rolle; unter ihnen nimmt, was die Reinheit und harmonische Proportionierung der gliedernden Stukkaturen an Wänden und Gewölben anlangt, die Kapelle der Cancelleria (von Salviati) einen hohen Rang ein. Bemerkenswert auch die von Santi di Tito mit biblischen Historietten geschmückte Decke der Privatkapelle des Palazzo Salviati. Den einfachen Florentiner Typus charakterisiert die von Bronzino al fresco ausgemalte Kapelle der Grossherzogin Eleonora im Palazzo Vecchio. Hier fehlen die Stukkaturen und die dekorative Einteilung des Ganzen; die Historien bedecken, grossfigurig und gedrängt komponiert, die gesamte Wandfläche und gestatten kaum einen architektonisch geschlossenen Raumeindruck.

Überblickt man diese reiche Abstufung der Aufgaben der römisch-florentinischen Malerei des Cinquecento, so begreift man, warum der Periode der Begriff des Bildes im absoluten Sinne, d. h. als freie Phantasieschöpfung, fern lag und notwendig fern liegen musste. Vieles, was man den Werken der Epoche vorwirft, ist darum im Grunde gegenstandslos, weil es die einzelne bildliche Darstellung ausserhalb des Rahmens, der sie einschloss und ihren Stil mitbedingte, beurteilt. Um zu wirklichem Verständnis und künstlerischer Einfühlung zu gelangen, ist es aber in dieser Epoche notwendig, jedes Kunstwerk als architektonisch bedingten Typus aufzufassen. Es gilt zu bedenken, dass in der Historie, der „grössten Aufgabe eines ausgezeichneten Malers" (Armenini), die monumentale Haltung eines repräsentierenden Innenraumes, der Sala oder des Salone, wiederklingt, in der antikisierenden oder „modernen" Historiette die weniger feierliche Würde einer Stanza oder Loggia, dass auch die pathetische Haltung des Altarbildes in erster Linie der Ausdruck der gesteigerten Feierlichkeit des Kirchenraumes ist, die biblische Historiette die malerische Ergänzung und Parallele zu der zierlichen, dekorativen Haltung einer Kapelle usw. Und es gilt die besondere nationale Eigenart des toskanisch-römischen Baustils im Auge zu behalten, seine monumentale Grösse und Gemessenheit, aber auch seine Kälte und verstandesmässige Abstrahiertheit. Schon hierdurch waren für die Malerei Mittelitaliens wesentlich andere Voraussetzungen gegeben als für die venezianischen und oberitalienischen Maler.

Das eigentliche Staffeleibild, mag es als kleines Madonnen- oder Heiligenbild, als biblische oder mythologische Szene, als allegorische Figur oder als Porträt auftreten, ist in Rom und Florenz während des XVI. Jahrhunderts kaum als etwas in sich Geschlossenes aufzufassen, sondern als ein Nachklang der monumentaleren Gattungen. Selbst in der Gestaltung des Bildnisses tritt ein solches Abhängigkeitsverhältnis zutage. Offenbar erfreute sich die lebens-

wahre Nachbildung der Einzelerscheinung damals namentlich in Rom keiner hohen Schätzung. Man suchte das Bedeutende allzusehr im Typischen, Überindividuellen, um an der genauen Nachbildung eines besonderen Falles samt all seinen persönlichen Eigenheiten und Unschönheiten Freude zu empfinden. Bezeichnend für diese Geringschätzung ist Armeninis Ansicht, es gehöre denn doch weit mehr Können, mehr Anstrengung und Intelligenz dazu, eine oder mehrere nackte Figuren so zu malen, dass sie samt Muskeln und Bewegungsinhalt in Farbe und Helldunkel greifbar vor den Beschauer zu treten scheinen, als die paar Kenntnisse zu erlangen, die zur Anfertigung eines Porträts nötig seien. Ja, man dürfe wohl die Behauptung wagen, dass, je mehr ein Künstler von der Zeichnung verstehe, um so weniger er imstande sei Bildnisse zu malen. Allerdings überrage der grosse Meister alle anderen auch in diesem Fache, soweit es dabei auf künstlerische Vollendung und Stil ankomme, aber in der Ähnlichkeit sei er geringeren Malern in den meisten Fällen unterlegen.

Über die Ähnlichkeit der Porträts des Cinquecento kann man heute natürlich nur vermutungsweise sprechen. Im allgemeinen hat man den Eindruck, als spiele das Typische in Rom eine noch stärkere Rolle als in Florenz, wo man an der eigenwilligen Bildung des Individuellen immerhin eine gewisse Freude behielt. Freilich tritt auch in den Schöpfungen eines Bronzino das architektonisierende, stilisierende Moment neben dem Individuellen ausserordentlich deutlich zutage. Mit voller Absicht teilt er auf seinen Bildnissen der Architektur des Hintergrundes eine so bedeutsame Rolle zu, und nicht minder bewusst gibt er ihnen jenen plastisch-geschliffenen Charakter, der sie von aller oberitalienischen Porträtkunst so scharf unterscheidet. Schon in ihrer ganzen Bilderscheinung verleugnen sie keineswegs die monumentale Umwelt, für die sie als hervorragender Schmuck bestimmt waren; gelegentlich steigern sie sogar die dargestellte Persönlichkeit zu übermenschlicher Hoheit oder Starrheit. Nicht zu vergessen ist denn bei dieser Überlegung endlich jene besondere Art der Monumentalität, die dem römisch-florentinischen Bildnis auch noch durch die wuchtige Art der Einrahmung zugedacht wird. Gerade im Cinquecento gehört der Rahmen als wichtiges architektonisches Moment durchaus mit zur Bilderscheinung. Durch ihn wird die Verbindung zu der Umgebung hergestellt, deren gesteigerter Charakter eine analoge Steigerung auch des Bildgehaltes zwingend erfordert.

Nichts lässt die Gesinnung der Spätrenaissance in ihren letzten Folgen deutlicher hervortreten als die starke Rückwirkung, die sie auf die im eigentlichen Sinne freien Gattungen der Malerei

ausübt. Es ist kaum zuviel gesagt, wenn man behauptet, dass das Bild als vollkommen ungehemmter Ausdruck einer individuellen künstlerischen Vision noch nicht entdeckt war. Man kannte wohl das Tafel- und Staffeleibild als solches, benutzte es sogar bis zu einem gewissen Grade zu freieren Äusserungen persönlichen Erlebens und Fühlens, allein man verharrte dabei stets im Banne eines durch feststehende Kategorien geregelten und in gewissem Sinne befangen bleibenden Sehens.

Es gibt eine Auffassung des künstlerischen Produzierens — und etwas davon pflegt dem modernen Bewusstsein instinktmässig eingewurzelt zu sein —, die in der einzelnen Schöpfung des Malers den durch keinerlei äussere Rücksichten eingeengten jeweiligen Niederschlag eines bestimmten künstlerischen Erlebnisses erblicken will. Eine solche stark dem Subjektivismus angenäherte Betrachtungsweise wird mit der Kunst des italienischen und zumal des römisch-florentinischen Cinquecento recht wenig anfangen können. Viel eher noch wird sie in der nordischen Malerei jener Periode auf ihre Rechnung kommen. Ein Bild von Hans Baldung, Cranach oder Altdorfer trägt in der Tat in sich etwas ungleich Stärkeres an persönlichem Erleben; es ist der Ausdruck einer uns Heutige wahlverwandt berührenden Unabhängigkeit des Individuums gegenüber der Kollektivempfindung in der gleichzeitigen und späteren italienischen Kunst. Von jenen allerpersönlichsten Gestaltungen inneren Sehens, die wir aus Dürers Stichen und Holzschnitten kennen, gilt das natürlich in noch verstärktem Masse. In der Graphik kommt ja ohnehin jede Form äusseren Gebundenseins, jede Rücksicht auf konventionelle Gegebenheiten in Fortfall. Das einzelne Kunstwerk wird, unabhängig von Umgebung und konkreter Bestimmung, Ausfluss eines persönlichsten, innerlichsten Ringens mit der Welt. Das künstlerische Gestalten verwandelt sich in ein menschliches Bekennen; in Schöpfungen wie der „Melancholie" sucht es sich über alles zeitlich Bedingte hinweg unmittelbar Gehör zu verschaffen.

Nichts steht diesem subjektiven Entstehungsprozess ferner als die italienische Kunstgesinnung des XVI. Jahrhunderts. Selbst die individuellsten Schöpfungen Michelangelos zerschneiden nicht das Band jenes ideellen Gemeinsamkeitsgefühles, das die bildenden Künste fest untereinander verknüpft. Wohl äussert sich das Moment des Persönlichen bei dem Genius stärker als bei dem durchschnittlichen Zeitgenossen, aber als Schaffender strebt auch er zum Typischen, Gesetzmässigen. Seiner starken inneren Anschauung entspricht eine Formkraft von unerhörter Intensität, fähig, das intensivste menschliche Erleben in eine weitgreifende und sehr kühle Gesetzlichkeit einzugliedern.

Es erscheint wie eine Paradoxie der geschichtlichen Entwicklung, dass in dem, was die Stärke der italienischen Renaissance bildet, der gleichmässigen Durchtränkung aller Zweige künstlerischen Schaffens mit dem gleichen Fluidum, auch der Keim ihrer Auflösung lag. Die enge Verbindung der Architektur und Dekoration mit der Malerei befruchtete diese wohl in einer bestimmten Hinsicht, beschränkte sie jedoch hinsichtlich ihrer selbständigen Entwicklungsmöglichkeiten. Das gilt nicht nur für die rein stilistische Seite des malerischen Schaffens, sondern noch mehr für die gesamte geistige Orientierung. Denn wie das architektonische Empfinden des Cinquecento die Erhöhung menschlichen Gehabens bis zum schlechthin Vollkommenen erstrebte und hierdurch im Grunde eine allgemeine Nivellierung und Entwertung des Individuums hervorbringen musste, so konnte auch die Malerei notgedrungen nur den vollkommenen Menschen, den Träger eines in sich geschlossenen Typus gelten lassen. Sie gab wohl die ganze reiche Stufenfolge menschlicher Entwicklung vom Kind zum Greise, aber doch nur innerhalb eines Schemas, das jeder Nüance ihren bestimmten, allgemeingültigen Inhalt zuweist. Jede Sache, so formuliert es Armenini[1]), hat in ihrer Gattung von höchster Schönheit und Vollkommenheit zu sein. Darum ist die Aufgabe für den Maler je nach dem einzelnen Falle allerdings mannigfach abgestuft — die Endabsicht jedoch, das Herausgestalten des Typus, bleibt stets die gleiche.

Wie dieses letzte und höchste Ziel zu erreichen sei, ist von der Ästhetik des XVI. Jahrhunderts im einzelnen erörtert worden, und die Werke der gleichzeitigen Künstler bestätigen die Richtlinien der theoretischen Auseinandersetzungen. Es wird z. B. gefordert, dass die Greise den Ausdruck der Gravità besitzen sollen, die Jünglinge sind feurig und aufgeweckt in Haltung und Physiognomien zu bilden, die Kinder voll natürlicher Grazie und Lebendigkeit der Bewegungen usw. Ebenso haben die Soldaten tapfer und keck auszusehen, die Frauen anmutig; in den Jungfrauen aber vereine sich mit dem Ideal strahlender Schönheit die Miene der Demut und Unschuld[1]). In ähnliche typische Formen werden denn auch die Gemütsaffekte und die Bewegungen der Gestalten gekleidet. Man besitzt wohl eine ziemlich umfassende Stufenleiter der menschlichen Affekte, ja, man bevorzugt in der Darstellung des Menschen bewusst das Dramatische, seelisch Erregte, aber man lässt auch hier durchaus das Typische dominieren, d. h. jene Leidenschaften und Bewegungen, die der Steigerung des Individuums zum Gehobenen und Vollkommenen dienen.

1) Armenini, a. a. O. S. 162.

Es ist klar, dass eine derartig einseitig nach der idealistischen Seite orientierte Malerei, so grossartig und fast übernatürlich vollkommen ihre Ergebnisse manchmal waren, allmählich das freie, spezifisch malerische Schaffen an seiner Quelle, dem naiven Erfassen der Natur, vergiften musste. Stilistisch wie geistig im Banne jener monumentalen Grösse stehend, die aus den Schöpfungen der Baukunst so gewaltig sprach, verlor die Malerei im Ausdruck mehr und mehr die Unmittelbarkeit und menschliche Wärme; in der Form verfiel sie einem äusserlichen, rein dekorativen Konventionalismus und Virtuosentum. Eine Erneuerung des Lebens konnte unter solchen Umständen nur vom Norden Italiens kommen, wo die Malerei ihre Selbständigkeit und Naturnähe in weit stärkerem Masse bewahrt hatte. Darüber durfte jedoch das wertvolle Erbe Mittelitaliens, die innerliche und äussere Einheit der Künste, nicht verloren gehen. Während sich Caravaggio in oberitalienischer Einseitigkeit ganz auf die rein sinnlichen, optischen Grundlagen des künstlerischen Sehens konzentrierte, suchten die Bolognesen die Versöhnung der neuen malerischen Auffassung mit der monumentalen römischen Tradition. Sie stellten dadurch das Zusammenwirken der Künste auf eine unendlich breitere Grundlage, als es das XVI. Jahrhundert vermocht hatte. Eine ähnliche Verjüngung und Erweiterung der Anschauung wie von der Malerei aus erstrebten ihrerseits auch die Architekten, Bildhauer und Dekoratoren der Zeit, ja, die gesamte geistig-künstlerische Tendenz drängte am Ausgang des Jahrhunderts mit elementarer Gewalt nach dieser Richtung. Es war die Vereinigung aller dieser Kräfte, aus der an Stelle des verblassten Ideals der Renaissance die letzte grosse Äusserung italienischen Kunstgefühles entsprang: der Barockstil.

ERSTES BUCH

DAS ERBE RAFFAELS UND MICHELANGELOS IN DER RÖMISCHEN MALEREI

Kapitel I

Grundlagen des künstlerischen Ideals der Renaissance in Rom

Der Primat Roms, der über drei Jahrhunderten italienischen Lebens und Kunstschaffens walten sollte, tritt mit der Hochrenaissance, der Vollendung und Krönung der gesamten Renaissancebewegung, entscheidend hervor. Wie sich die weltliche Macht des Papsttums seit der vorwiegend restauratorischen Tätigkeit Martins V. beständig bis zu den heroischen Tagen Julius' II. erweitert, so steigt in gleichem Masse die Bedeutung und Selbständigkeit Roms auf allen Gebieten kultureller und künstlerischer Tätigkeit, um mit dem beginnenden XVI. Jahrhundert alle Rivalen endgültig zu überholen.

Überblickt man den Verlauf des XV. Jahrhunderts in Rom, so gewinnt man den Eindruck eines völlig organischen und ununterbrochenen Wachsens. Auf keinem Gebiet ist das Gesamtbild grossartiger als in der Baugeschichte der Stadt, die naturgemäss die Grundlage für das künstlerische Schaffen auch auf den übrigen Gebieten bildet. Es ist von unvergleichlicher Eindrücklichkeit, mit welcher sich stets gleichbleibenden Ausdauer eine Reihe von rascher als anderswo aufeinander folgenden Souveränen — verschieden zudem durch Abstammung, Heimat und selbst durch soziale Herkunft — sich der monumentalen Baugestaltung ihrer Kapitale gewidmet hat. Eine ähnliche Entwicklung wie in der Baukunst vollzieht sich in dem gleichen Zeitraum auf dem Gebiet der Plastik und Malerei; — und waren es auch bei allen diesen Bestrebungen zunächst florentinische und umbrische Einflüsse, die aufgenommen und einstweilen ziemlich unselbständig verarbeitet wurden, so lässt das römische Quattrocento bei aller Abhängigkeit doch schon Züge erkennen, die sich von dem spezifisch toskanischen Ideal durchaus entfernen. Vor allem in dem stärker und mit grösserer innerer und äusserer Notwendigkeit als irgendwo sonst einwirkenden Vorbild der Antike, dann in einer gewissen Feierlichkeit, die auch der römischen Festanschauung des Mittelalters zugrunde gelegen hatte und die letzten Grundes noch auf die Kaiserzeit zurückzuführen ist. So traurig die kulturellen Zustände gewesen waren: der Sinn für Pracht und Pomp war in Rom niemals ausgestorben; zu der antiken Tra-

dition gesellten sich als neuzeitliche Anregungen die fortwährenden Krönungen von Kaisern und Päpsten und die prunkenden Aufzüge des Senates, die zu der wirklichen Bedeutung der Kommune freilich in krassem Gegensatz standen.

Es ist überraschend, wie schnell auf diese vorbereitende Periode des Quattrocento die Blüte gefolgt ist. Überraschender noch, dass es sich nach 1500 nicht nur als möglich, sondern als notwendig erweist, eine Reihe von Künstlern, deren Wiege ausnahmslos in anderen Territorien gestanden hatte, unter dem Begriff der römischen Schule zusammenzufassen. Wenn es im XV. Jahrhundert vorwiegend die neuerwachte grossartige Baugesinnung der Päpste war, der zunächst die Architektur, dann aber auch Plastik und Malerei bedeutende und neue Aufgaben verdankten, so wurde im Cinquecento das intensive Studium der Antike die Grundlage des künstlerischen Schaffens. Den Vortritt hat wieder die Baukunst: Bramantes 1502 vollendeter Tempietto im Hofe von S. Pietro in Montorio ist das erste Monument, dessen Proportionen einen völlig echten Eindruck machen und in dem der Ziergeist des XV. Jahrhunderts mit Entschiedenheit verleugnet ist. Mit dem Plan für die Peterskirche aber gibt Bramante der römischen Hochrenaissance überhaupt ihre grossartigste Weihe; mit dieser Jahrhunderte überragenden Schöpfung gewinnt Rom erst das wahre Ideal einer eigenen Formensprache und die Grundlegung seiner monumentalen Gesinnung. Ausserdem bildet das gewaltige Projekt der Peterskirche den Ausgangspunkt, gewissermassen den Kampfplatz, für die künstlerischen Kontroversen der Folgezeit: mit der Tätigkeit Raffaels, Peruzzis, Michelangelos, weiterhin der Vignola, Giacomo della Porta, Maderna und zuletzt des Bernini durchläuft die Baugeschichte von St. Peter alle Phasen nicht nur der Hochrenaissance, sondern der folgenden Stile bis in die letzten Ausläufer des Barock.

Bei der Betrachtung des Phänomens der römischen Hochrenaissance, ihrer Zusammenhänge und Ursachen steht in erster Linie das Verhältnis zu der florentinischen Kultur und Kunst, aus der sie sich am unmittelbarsten herausentwickelt hat. Erst an zweiter Stelle sind die Beziehungen zu Umbrien hervorzuheben, zumal die nahea Verbindungen mit Perugia und mit dem kleinen Urbino, das allerdings durch die Namen Bramante und Raffael eindrucksvoll genug in Rom vertreten ist. Um die Bedeutung des Florentiner Elementes am Ende des XV. Jahrhunderts zu erkennen, genügt es sich zu vergegenwärtigen, dass damals alle grösseren plastischen Aufgaben in den Händen von Meistern wie Mino da Fiesole und Pollajuolo, die Monumentalmalereien der sixtinischen Kapelle bei den Botticelli,

Ghirlandajo, Rosselli usw. lagen. Unter Julius II. und namentlich unter Leo X. war es nicht anders; und beinahe das ganze XVI. Jahrhundert hindurch bleiben die Florentiner und Toskaner der hauptsächliche Bestandteil unter den vielen, die in Rom zusammentreffen: um nur von der Malerei zu reden, so sind von den Schülern Raffaels Penni, Perino del Vaga und Maturino geborene Florentiner, Peruzzi und Raffaellino del Colle stammen aus Toskana; später folgen ihnen die Marco del Pino, Salviati, Vasari, Jacopino del Conte und der ganze weite Kreis ihrer Schüler und Nachahmer. Aus diesen Beziehungen zu Florenz ergibt sich, dass die römische Kultur und Kunst der Hochrenaissance, so selbständig sie ihre Physiognomie gegenüber den gleichzeitigen Bestrebungen von Florenz auch wahrt, doch nicht so durchaus aus Eigenem schöpft, wie die wurzelechte Kunst der toskanischen Metropole. Statt wie Florenz eine Strömung des geistigen und künstlerischen Lebens aus eigener Kraft hervorzubringen, nimmt sie den Strom, der auf fremdem Gebiete entsprungen ist, in sich auf und gibt ihm nur eine neue und zu neuen Zielen führende Richtung.

War es ursprünglich die ganz eigene Klarheit, die kristallhelle Durchsichtigkeit der intellektuell-künstlerischen Veranlagung des Toskaners gewesen, die zur Aufstellung des Renaissanceideals, zur Erkenntnis der ideellen Gemeinsamkeit mit der Antike geführt hatte, so waren unterdess im übrigen Italien wichtige Parallelströme entstanden, Sonderbildungen lokaler Art, aber zum Teil von selbständiger und ebenbürtiger Bedeutung: nächstverwandt mit Florenz in Umbrien, stärker davon verschieden in Oberitalien, in Venedig, Mailand, Ferrara usw. Was für alle diese Zentren, zwischen denen die kriegerische Tradition des Mittelalters fast unüberbrückbare Klüfte eröffnet hatte, gemeinsam war, das Ideal der Antike, vermochte einzig in Rom, gleichsam wie auf neutralem Boden, die feindlichen Mächte zu einigen; hier konnten sie in unmittelbarem Anschauen antiker Grösse den immer noch beschränkten Durchmesser des eigenen Schaffens erkennen und bei dem Streben nach einer beständig weiter fassenden Gesetzmässigkeit das Gemeinsame der eigenen Ideale empfinden. So entwickelte sich Rom aus einem zunächst nur ideell alle Italiener einigenden Faktor, der ursprünglich ihre entlegenste Vergangenheit zu betreffen schien, zu einer wirklichen, lebendigen Zentrale, die auch die treibenden Kräfte der Gegenwart zu einer Einheit zusammenfasste. Aus dem gemeinsamen antiken entstand so ein modernes italienisches Ideal, dessen Grundlage jenes Bekenntnis zu schöpferischer Gesetzmässigkeit auf allen Gebieten der Kultur bildete, das der Ausgangspunkt der Renaissancebewegung überhaupt gewesen war.

Zunächst war eine Verständigung aller Italiener auf keinem Gebiete notwendiger und zugleich natürlicher als auf dem der gemeinsamen Sprache. Die Humanisten selber, deren intensive Beschäftigung mit dem Lateinischen und seiner Entwicklung den allgemeinen Sinn für das Werden und das organische Wachstum einer Sprache so sehr geschärft hatte, erkannten, wie sehr neben der toten Sprache der Gelehrten das Idiom der Lebenden der liebevollen Pflege und des systematischen Studiums wert und bedürftig sei. Es war einer aus ihren eigenen Reihen, Pietro Bembo, der die Forderung strenger Systematisierung der lebenden Sprache aufstellte und für die wichtigsten Kapitel der Syntax, Orthographie und Terminologie bestimmte Normen schuf. Besonders bedeutungsvoll wurde es aber, dass in der Person Bembos nicht ein Florentiner, sondern ein in Rom sesshaft gewordener Venezianer, dem der Purpur des Kardinals noch besondere Autorität verlieh, mit Entschiedenheit die toskanische Sprache als die in Italien allgemein gültige proklamierte und dass er die Frage dem Spiel lokalen Ehrgeizes entzog, indem er nicht das damals gesprochene florentinische Idiom, sondern den bereits historisch gewordenen Stil der Werke des Petrarca und Boccaccio als Vorbild hinstellte. Bembos Tat konnte sich nicht auf die rein grammatikalische Seite beschränken, sie musste sich mit Notwendigkeit auf das sprachästhetische Gebiet ausdehnen und dadurch wieder das allgemeine künstlerische Gewissen Italiens schärfen. Seine „Prose nelle quali si ragiona della volgar lingua" (1525 in Venedig im Druck erschienen) sind denn in der Tat von höchster Bedeutung als unmittelbare Parallele zu den künstlerischen Tendenzen der römischen Hochrenaissance; den hier — nicht ohne Einwirkung antiker Sprachtheoretiker wie Quintilian und Cicero — aufgestellten Begriffen der sprachlichen Schönheit liegen analoge Erkenntnisse ästhetischer Gesetzmässigkeiten zugrunde wie den Schöpfungen der Bramante, Raffael, Michelangelo. Es sind nach Bembo zwei Eigenschaften, durch deren Zusammenwirken die sprachliche Schönheit entsteht, mögen sie sich auch wegen ihrer Gegensätzlichkeit kaum in einem Individuum vereint finden: Gravità und Piacevolezza. Die Gravità kann durch die Synonyma Onestà, Dignità, Maestà, Magnificenza und Grandezza näher charakterisiert werden, die Piacevolezza durch Grazia, Soavità, Vaghezza, Dolcezza, durch Scherzi, Giuochi und ähnliches. Übertriebene Gravità führt zu der (verwerflichen) Austerità, übermässige Piacevolezza mündet in den Stile dissoluto. Die Kunstmittel, mit denen sich Gravità und Piacevolezza erreichen lassen, sind: Suono, bedingt durch die Wahl der Worte und Reime, Numero, bestehend in Kürze oder Länge der Silben nach dem darauf ruhenden Akzent oder der Buchstabenzahl,

Varietà, d. h. Abwechslung in der Wahl der Worte, zur Vermeidung der Sazietà. Zu diesen rein artistischen Qualitäten treten aber zwei andere Eigenschaften, ohne die Gravità und Piacevolezza ebensowenig zu erreichen sind: der Decoro und die Persuasione.

Übernimmt man von dieser Ästhetik das, was ohne weiteres auf die bildenden Künste anzuwenden ist, so ergibt sich folgendes: Die Gravità, der Bembo den ersten Platz einräumt, ist das spezifische künstlerische Ideal Roms gegenüber dem florentinischen Quattrocento. Sie erstreckt sich über die gesamte Ausdehnung des künstlerischen Gestaltens: in der Komposition fordert sie Vereinfachung und Klärung, im Helldunkel machtvollere Plastik durch Verstärkung der Modellierung, im Kolorit schwere volle Töne, in den Bewegungen das Getragene und Würdevolle, in der Gesinnung lässt sie ebenfalls nur noch das Bedeutende und Grosse gelten. Das florentinische Quattrocento war gut bürgerlich gewesen: dies römische Ideal des beginnenden Cinquecento ist höfischen Charakters; es entspricht den Anschauungen, die im „Cortigiano" dargelegt sind.

Gewissermassen als Korrektiv der Gravità ist die Piacevolezza anzusehen. Als ihr wichtigstes Wirkungsmittel dient die Varietà, worunter die Bereicherung und Differenzierung des Rhythmischen gegenüber der blossen metrischen Regelmässigkeit des Quattrocento zu verstehen ist, also die Kunst der Kontrastierung der Richtungen und Achsen im Bilde, des Kontrapostes in den einzelnen Gestalten. Damit verbindet sich eine Bereicherung des Dekorativen nicht durch blosse Häufung von Einzelheiten, sondern durch eine bis dahin ungeahnte Feinheit der Abstufungen und eine neuartige Gesetzmässigkeit in der Verknüpfung des Verschiedenartigen. Michelangelo bietet hierfür in dem vielgliedrigen System der sixtinischen Decke das erste monumentale Beispiel. Eine noch freiere Auffassung der Varietà vertreten die Loggien Raffaels: statt der ehernen Einheitlichkeit in der Vielheit weisen sie ein bewusstes Suchen nach grösster Mannigfaltigkeit auf, statt der Tektonisierung durch das Mittel der Malerei, die Michelangelo in der Sixtina erreicht hatte, bringen sie eine malerische Umdeutung der (gegebenen) Tektonik.

Was den Decoro anlangt, so bildet er lediglich einen ergänzenden Zusatz zur Gravità, durch den der höfische Charakter noch stärker betont wird. Der Decoro verlangt, genau parallel mit der Literatur, die Ausschliessung des Trivialen und Anstosserregenden aus den „eroici componimenti", also die Weglassung der beliebten nicht zur Sache gehörigen Genremotive des Quattrocento, soweit sie den Stil erniedrigen oder von der Hauptsache ablenken könnten. Durch die Persuasione wird noch eine besondere Nuance

eingefügt, die für die Hochrenaissance höchst bezeichnend ist; über die Fähigkeit des Überzeugens hinaus (die als selbstverständlich beiseite bleiben könnte) ist damit die Eindringlichkeit des Orators gemeint (so ausdrücklich bei Bembo), also die Rhetorik und das Pathos des Cinquecento, das Überzeugenwollen durch gesteigerten Vortrag und wirkungsvolle Gebärden.

Die Formulierung des Ideals der römischen Hochrenaissance durch Bembo muss als eine Tat von entscheidender Bedeutung auf allen Gebieten künstlerischen Schaffens angesehen werden. Gegenüber den ästhetischen Traktaten und Streitschriften über einzelne Fragen der Malerei, die erst zu Ausgang der vierziger Jahre auftauchen, besitzt Bembo nicht nur die Priorität, sondern auch den schöpferisch-geistigen Vorrang. Seine Bedeutung in der gleichzeitigen italienischen Kultur kann geradezu als zentral bezeichnet werden, weil durch ihn in klassischer Form die Ideale umschrieben wurden, in deren Kult sich auf dem einigenden Boden Roms die erlesensten Geister Italiens zusammenfanden. Durch ihn ward ein Symbol für die Folgezeit geschaffen, das bestimmt war, dem Übermass lokaler Willkür ein Ende zu bereiten. Nach zwei Richtungen hin wurde so das künstlerische Streben der Italiener unabhängig: gegenüber der Antike, der die Moderne jetzt ausdrücklich als gleichberechtigt an die Seite gestellt wurde, und gegenüber der florentinischen Überlieferung, die zwar als Wurzel dieser Moderne anerkannt, aber ausdrücklich als etwas in sich Abgeschlossenes, historisch Gewordenes betrachtet ward. Neben diese beiden nunmehr überwundenen Bereiche trat ein drittes, das alle künstlerischen Bestrebungen in Italien umspannte und sein ideelles Zentrum nicht mehr in Florenz, sondern in Rom erblickte.

Die zentralisierende Fähigkeit Roms wäre unerklärlich ohne das Verhalten des Papsttums gegenüber den neuitalienischen Bestrebungen. Der schon im XV. Jahrhundert aufgedämmerte ahnungsvolle Gedanke: die Päpste als Fortsetzer der Cäsaren — moderne pontifikale Magnificenz neben und womöglich über der Grossartigkeit des antiken Rom — wurde im Cinquecento weiter gesponnen, parallel der politischen Machtausdehnung des Papsttums in dieser Periode. Eine nennenswerte Unterbrechung durch die katholische Gegenreformation erlebt diese aufwärts strebende Linie nicht: der Geist der nordisch-germanischen Reform, dessen Unterjochung man bezweckte, durfte nicht in der eigenen Kirche herrschend werden; vielmehr galt es in einzelnen Dingen den nicht-italienischen Völkern nachzugeben, um sie nur desto erfolgreicher in den Bereich der römisch-italienischen Kultur zu ziehen. Und auch wenn in der Literatur eine nicht unwesentliche Einwirkung der Gegenreformation

zuzugeben ist, die sich in der Tendenz zum Lehrhaften und Moralisierenden sehr zum Schaden des rein Poetischen verrät, so bleiben doch die bildenden Künste, bleibt vor allem der Wille zur monumentalen Baugestaltung im Kerne davon unberührt. Vielmehr erhielt das Schaffen auf diesem Gebiete eine gewaltige, einheitliche Förderung gerade durch das Papsttum, das sich so für die Folgezeit zum Träger des gesamten italienischen Empfindens machte und mit diesem fast das ganze übrige Europa beeinflusste.

Für die gleichmässige Berücksichtigung all der verschiedenen lokalen Elemente, die nach Rom drängten, sorgte die Organisation der Kurie. Das Kardinalskollegium war aus den verschiedensten Gegenden und Ländern bunt zusammengesetzt; so erfolgte denn bei jedem Wechsel auf dem Stuhle Petri stets eine grosse Umwälzung zugunsten der jeweiligen Landsleute des neuen Papstes, sodass auch auf dem künstlerischen Gebiete verschiedene lokale Strömungen abwechselten. Durch die Kardinäle, die ebenfalls in rascher Folge ihre Einflüsse geltend machten und ausserdem vielfach selbständigen Baueifer entfalteten, konnte man übrigens zu jeder Zeit Aufträge erhalten, wenn man ihre für einen engeren Landsmann nicht allzu schwer zu erreichende Protektion anstrebte. Es ergab sich so ein buntes Bild, das dem keiner anderen italienischen Stadt zu vergleichen ist. Nicht anders war es natürlich mit der übrigen Bevölkerung, die sich in beständigem Wechsel aus den verschiedenartigsten Elementen zusammensetzte. Jeder, der sich diesen Verhältnissen zu fügen verstand, konnte in solcher Umgebung sein Glück machen; jede lokale künstlerische „maniera" gefiel, sobald sie dem eben geschilderten allgemein römischen Ideal entgegenkam.

Kapitel II

Raffael und die Gattung der grossen Historie

Der Wille zur Monumentalität, der das gesamte römische Kunstschaffen durchdringt, ist, wie einleitend betont wurde, auf das engste verwachsen mit einer den erhabensten Zielen nachstrebenden Baukunst. Von diesem eigentlichen Kern des römischen Kunstempfindens gehen alle Zweige aus, in denen sich das vielseitige Wirken der beiden Schwesterkünste entfaltet. Sowohl die Bildnerei wie die Malerei sind in erster Linie dazu berufen, die Architektur bei ihrer gewaltigen Anspannung zu unterstützen. Ihre Sprache muss sich also, entsprechend dem hohen Pathos der römischen Baugesinnung, mit Notwendigkeit auf einen bestimmten Stil einstellen, dessen bedeutende und machtvoll-einfache Art durch das architektonische Ideal durchaus bedingt ist. Dies mag sowohl für den Bildhauer wie für den Maler eine gewisse Beschränkung bedeuten — andererseits aber ist es die Erklärung der Tatsache, dass das Wesen der Monumentalmalerei niemals klarer, grossartiger verstanden worden ist als von den grossen Meistern der römischen Hochrenaissance.

Die Namen Raffael und Michelangelo, die für drei Jahrhunderte in ganz Italien allgemein gültige Bedeutung erlangen sollten, stehen im besonderen der Entwicklung des römischen Cinquecento voran, dessen Ideale sie mit ihrem unmittelbaren Eingreifen geformt haben. Von ungleicher Natur ist die Wirkungsart der beiden: Michelangelo, dem die entscheidende und frühere Formulierung zuzuweisen ist, reicht zunächst doch nicht entfernt an die Vielfältigkeit der Einwirkung Raffaels heran, tritt allerdings dafür nach dem vorzeitigen Tode des Urbinaten und nach der kurzen Epoche seiner unmittelbaren Schüler um so machtvoller hervor. Raffaels Einfluss beruht ganz und gar auf seiner vielseitigen Veranlagung, die ihn befähigt, auch unter seinen Schülern verschieden gerichtete Talente individuell zu fördern, sie bei bestimmten Aufgaben ihrem Können entsprechend zusammenzustimmen, ohne ihre Persönlichkeit zu brechen und alle durch die Reife seines reinen, geläuterten Geschmacks zu bilden. Ganz anders Michelangelo, der, selber ein Einsamer, durch persönliches Beispiel wenig wirken konnte, abweichend geartete Individuen nicht gelten liess oder seiner Persönlichkeit tyrannisch unterwarf und mit der unerhört geschlossenen Wucht seiner Werke anfänglich mehr das

Staunen als die Begeisterung der Zeitgenossen hervorrief. So sind denn die beiden grossen Gegenpole sowohl dem Umfange wie der Tiefe ihrer Wirkung nach einander völlig unähnlich. Es war Raffael vorbehalten, für die Hauptgattungen der monumentalen Malerei die vorbildlichen Fassungen zu finden, vor allem in Hinsicht auf die Historie grossen Stiles, die er an den Wänden der drei Stanzen des Vatikans in allmählichem Fortschreiten herangebildet und in den Tapeten fortgeführt hat, dann in der dekorativen Malerei, deren Programm von ihm in der Farnesina und den Loggien formuliert wurde, endlich in den verschiedenen Arten und Aufgaben des Altar- und Tafelbildes. Michelangelos intensive Wirkung dagegen konzentrierte sich durchaus auf das engere, aber einschneidend wichtige Gebiet des bewegten menschlichen Körpers. Ursprünglich war es wohl mehr die beispiellose Beherrschung der Anatomie, die Meisterschaft in der Wiedergabe schwieriger Bewegungen und Verkürzungen, die man bei ihm suchte, dann aber übertrug sich die von ihm ausgehende faszinierende Wirkung ebenso auf das ästhetische Ideal seiner Körperbildungen und -bewegungen, auf ihre gewaltsame gegenseitige Verknüpfung und Durchdringung.

In den ersten Dezennien des Cinquecento ist Raffaels Rolle ohne jeden Zweifel die weitaus wichtigere. Seine grossen Schöpfungen sind deshalb, wie weit auch daran Schülerhand beteiligt war, an die Spitze der römischen Malerei in dieser Epoche zu stellen, der sie für die Hauptgattungen als Prototypen und überhaupt als massgebliche künstlerische Vorbilder gegolten haben. Auf dem fortab wichtigsten Gebiete, dem Historienwandbild grossen Stiles, gewinnt Raffael eine Bedeutung, die sich mit nichts anderem vergleichen lässt. Entwicklungsgeschichtlich nehmen die Freskobilder der drei vatikanischen Stanzen einen unvergleichlichen Rang ein; zudem erläutern sie am deutlichsten den Weg, den der Künstler durchmessen hat, um von der noch ganz undramatischen, streng linear und symmetrisch konzipierten Disputa zu der Heliodorstanze und weiterhin zu so erstaunlich kühnen Vorstössen wie der Begegnung Leos I. mit Attila und dem Borgobrande zu gelangen.

Erst in der Stanza d'Eliodoro wird das Streben Raffaels völlig deutlich: wenn die Vertreibung Heliodors wenigstens in der Architektur das Prinzip der Symmetrie wahrt, so wird das Architektonische doch von den mit gewaltigster Monumentalität erfüllten Figuren so zurückgedrängt und zugleich durch die malerische Behandlungsweise derart seiner Starrheit entkleidet, dass vielmehr der Schein des Asymmetrischen entsteht. Während in den beiden Hauptfresken der ersten Stanze, der Disputa und der Schule von Athen, die Bewegung von zwei Seiten in gleichmässigem Fluten auf

das Zentrum der Bühne hindrängte, bleibt dieses im Heliodor vollkommen leer; dafür konzentriert sich der dramatische Inhalt auf der rechten Bildhälfte in einer Gruppe, die in der Energie der Bewegung und der Leidenschaft des Ausdrucks einem anderen als dem frühen Raffael anzugehören scheint. Die linke Bildhälfte bietet den Ausgleich durch ihre völlige Ruhe. Nur die feste Geschlossenheit der Gruppe des Papstes und seiner Träger vermag gegen die Hauptszene aufzukommen. Gleich in dieser Historie findet man den Charakter des von Raffael geschaffenen dramatisch-monumentalen Stiles in unzweifelhafter Ausprägung. Schon der Vergleich des Architektonischen mit der Schule von Athen klärt darüber auf. Das Räumliche selber ist konzentrierter, knapper, wuchtiger; trotz ihrer Weitläufigkeit hat die Bogenhalle der Schule von Athen nicht die Greifbarkeit, das Überzeugende wie auf dem Heliodor. Die Figuren stehen dort wie vor einer kulissenartig wirkenden Folie, deren kompositionelle Aufgabe sich auf ein rhythmisches Zusammenklingen mit dem Figürlichen beschränkt; auf dem späteren Fresko dagegen leben die Gestalten in der umgebenden Räumlichkeit. Die gleichen Fortschritte treffen wir in den einzelnen Gestalten: einerseits eine Verminderung der Zahl — aber andererseits: innerhalb des Gegebenen welche Erhöhung des plastischen Ausdrucks und der Bewegungen, welche Energie der Kontraste und dadurch welche Eindringlichkeit des dramatischen Geschehens!

An all diesen Fortschritten und an dem schliesslichen Resultat, der Grundlegung des grossen historischen Stiles, hat das im Heliodorfresko zuerst eingeführte starke, vollplastische Helldunkel den entscheidenden Anteil. Gegen die Fresken der ersten Stanze gehalten ist der Eindruck tatsächlich jetzt der, „als ob ein Loch in die Mauer geschlagen sei" —: so greifbar und voll entwickelt erscheint die Plastik der Figuren, so überzeugend die räumliche Wirkung in der Architektur. Hält man beide Hauptmomente zusammen, die suggestive Kraft des Geschehens und das nicht minder überzeugend geschilderte Sein des Heliodorfreskos, so gewinnt man ein klassisches Beispiel dessen, was in der Sprache eines Bembo als „Persuasione" bezeichnet wird. Es handelt sich um die Darstellung eines stark dramatischen Vorgangs, ja um mehr: um das Begreiflichmachen eines unerhörten Wunders; alle Kräfte des Künstlers müssen also darauf gerichtet sein, den Beschauer zu packen und zu überzeugen. Andrerseits: damit bei der äusseren Erregtheit nicht der weihevolle Charakter des wunderbaren Vorganges verletzt wird, verbindet sich der „Persuasione" mit Notwendigkeit der „Decoro", jenes einem ideal gerichteten Streben so selbstverständliche hohe Pathos, von dessen Geist jeder Zollbreit in Raffaels Schaffen erfüllt scheint.

Was Raffael in der Vertreibung Heliodors noch nicht gewagt hatte, die völlige Durchbrechung der Symmetrie, erzwangen in der Begegnung Leos I. mit Attila die durch den Gegenstand gestellten Bedingungen. Das Zusammentreffen spielte auf offenem Felde, somit hatte das Hilfsmittel der zentralen Architektur zu fallen; auch jene unnatürliche Tektonisierung der Landschaft, wie sie auf dem Parnass in erzwungener Anpassung an das einschneidende Fenster versucht wurde, war hier aufzugeben. Im Figürlichen erinnert die Kontrastierung der beiden Bildhälften von ferne an den Heliodor; allein die Gruppe des Papstes mit seinem Gefolge, die dort lediglich als kompositioneller Behelf erschien, wird nunmehr in die dramatische Aktion einbezogen und verliert damit den Anschein des Müssig-Statistenhaften. Die einzelnen Gruppen, die eben noch sorgfältig für sich aufgebaut wurden, werden zusammengedrängt und durch energische Bewegungsfiguren wie die beiden Krieger in der Mitte des Vordergrundes ineinander übergeleitet. Es ist wahr, dass hierbei einzelne Schwächen und Unzulänglichkeiten entstanden sind, unklare Verdeckungen und ungeschickte Überschneidungen — Mängel, die sich immerhin leichter aus der Neuheit des Wurfes als aus der Mitwirkung von Schülerhänden erklären mögen.

Mehr als die erste Stanze erweckt die Stanza d'Eliodoro von Raffael als Geschichtsdarsteller den Eindruck eines universellen und schöpferischen Geistes, einer Persönlichkeit von unerhörter visueller Vorstellungskraft und Konzentration. Auch die Fresken der beiden Fensterwände, bei denen die gegebenen, stark beschränkenden Bedingungen von vornherein Notkompositionen erforderten, sprechen in einer unvergleichlichen starken und reichen Sprache. Von ganz eigener Bedeutung sind sie ferner für die Entwicklung der malerischen Probleme innerhalb der Monumentalmalerei. Brachte der Heliodor zuerst jenes kraftvoll vorwölbende Helldunkel, das die einzelnen Farbtöne dem Eindruck des Runden, Räumlichen unterordnet, so überrascht die Messe von Bolsena gerade durch ihre koloristische Klangfülle und Schönheit. Raffael, der in seinen Tafelbildern meist das Gefühl für den eigentlichen, sinnlichen Reiz der Farbe vermissen lässt, schöpft in diesem Wandbilde die besonderen koloristischen Schönheiten der Freskotechnik wie wenige Künstler aus: das natürliche Weiss des Wandbildes, auf dem die Stanza della Segnatura durchweg aufgebaut ist, wird jetzt zu einem fein abgestuften Grau getönt; zu diesem treten ein paar ausserordentlich klangvolle und warme Farben, die auffallend wenig modelliert in grossen Flächen nebeneinander gesetzt sind, aber äusserst intensiv die ganze dem Freskobild mögliche Helldunkelskala repräsentieren. Sehr kühn und wirksam ist es, wie der dunkelste Ton des Ganzen,

das Dunkelbraun der Barriere hinter der Zentralgruppe, unmittelbar neben der grössten Helligkeit, dem Weiss der Messgewänder, auftritt. Raffael zeigt hier Möglichkeiten malerischer Wirkungen, die von seinen unmittelbaren Schülern kaum weiter ausgebaut wurden, einer nicht viel späteren Generation aber wertvolle Anregungen geboten haben. Noch gewagter und äusserlich gewiss effektvoller ist das Nachtstück der Befreiung Petri, in dem das Helldunkel geradezu zur Grundlage der Konzeption genommen wurde, im Zusammenwirken der drei verschiedenen Lichtarten: natürliches Licht (Mondschein), künstliche Beleuchtung (Fackeln) und übernatürliche Helligkeit (Glorie des Engels). Im übrigen dürfte diese eigentümlich zeitlos berührende, tiefinnerliche Schöpfung doch mehr als eine ganz persönliche geniale Inspiration Raffaels denn als einflussreiches Vorbild für die Folgezeit zu bewerten sein. Die naheliegende Dreiteilung der Lünette nach dem Vorbild eines senkrecht dreigeteilten Segmentfensters ist allerdings von einigen Späteren bei analogen Aufgaben nachgeahmt worden.

Mit dem einheitlichen und doch reichen Eindruck der Stanza d'Eliodoro kann die dritte Stanze, an der Giulio Romano und Francesco Penni schon stark mitbeteiligt waren, nicht konkurrieren. Trotzdem bedeutet das Fresko des Borgobrandes durch die endgültige Überwindung der Symmetrie auch in der Architektur, durch den gesteigerten Raumeindruck überhaupt und den erhöhten Bewegungsinhalt jeder einzelnen Figur ein weiteres Fortschreiten im Sinne der gekennzeichneten Entwicklung. Das Interesse an dem Borgobrand beruht allerdings vorwiegend auf den rein artistischen Qualitäten. Mit den Vorzügen der unerhört geschickt in die Lünette eingerundeten Komposition kann der geistige Inhalt nicht entfernt Schritt halten. Dass einzelne Gestalten durch den schmeichelnden Akkord von Gewand- und Bewegungsmotiv zu dem Suggestivsten gehören, das Raffael erreicht hat, ist zuzugeben. Auch die wundervolle Lockerung der Gruppen, die wohlige Entspannung, die den Aufbau des Freskos kennzeichnet, liegt ganz innerhalb des von ihm selber Angestrebten; die gelösteren Bewegungsmotive der einzelnen Gestalten verlangen an sich einen freieren Spielraum als bisher. Mit dem Borgobrand ist nun aber die Reihe der grossen Historien Raffaels in den Stanzen geschlossen. Für die Behandlung eines so komplizierten Motives wie der Seeschlacht von Ostia war die Zeit überhaupt noch nicht gekommen, mag es auch zu mutmassen sein, dass Raffael selbst wenigstens eine klarere Gruppierung der Massen gegeben haben würde. Ist hier immerhin der Reichtum an energischer Bewegung anzuerkennen, der die Hand des Giulio Romano verrät, so fallen die beiden auf Penni zurückgehenden Zeremonienbilder

gänzlich ab. Der sklavisch an die Messe von Bolsena angelehnte Reinigungseid Leos II. ist weder in Ausdruck noch Komposition von Interesse, und auch an der Krönung Karls des Grossen verdient kaum etwas anderes Beachtung als die diagonale Einsicht in den Raum, die durch das seitlich einschneidende Fenster nahegelegt wurde.

Die Fortsetzung der Historie grossen Stiles liegt bei den Szenen aus der Apostelgeschichte, die Raffael für die Tapeten des Vatikans entwarf. Obwohl die starke Mitwirkung von Schülerhand (nach Vasari war besonders Penni beteiligt) manche Vergröberung mit sich brachte, stehen diese Historien doch als Geschichtsdarstellung im reinsten Sinne auf höherer Stufe als die Fresken der Stanzen. An sich war es günstiger, dass dem Künstler nicht durch unglückliche Zufälle wie beschattete Wände, unsymmetrisch einschneidende Fenster sowie durch die mancherlei beschränkenden Bedingungen gegebener Räumlichkeiten die Hände gebunden waren, ferner, dass er von der Lünettenform loskam und ein geeigneteres Format wählen durfte. Vor allem aber war das Thema an sich viel bedeutender, einheitlicher, daher dem Streben Raffaels nach einem allgemein Gültigen, Gesetzmässigen entsprechender.

Die unmittelbar ins Auge springenden Eigenschaften der Tapeten gegenüber den Stanzen bestehen in der geringeren Zahl der Figuren, in dem Zurücktreten oder Fortfallen des Architektonischen, in der grösseren Einfachheit und Verständlichkeit der Darstellung. Mancherlei an diesen Neuerungen mag der Rücksichtnahme auf die Ausführung im Gewebe zuzuschreiben sein, allein der tiefere Grund für die allgemeine Wendung der Raffaelschen Auffassung zum Einfachen und Typischen liegt doch in der inneren Entwicklung des Künstlers. Waren die Geschichten der Heliodorstanze den ehrgeizigen Wünschen der Auftraggeber gemäss vielfach repräsentativ und zeremoniös anf Kosten der historischen und dramatischen Einheit gewesen, so sind die Teppiche ganz auf ihren eigensten historischen Inhalt konzentriert und ohne fremde Bestandteile; trotz der grossen Schlichtheit ihrer Mittel, die nach dem Reichtum der Stanzen wie bewusste Selbstentäusserung wirkt, hinterlassen sie bei weitem einen stärkeren Eindruck dramatischen Geschehens. Die Erklärung dafür ist in der Tatsache zu finden, dass in ihnen die Träger der Handlung sich eindrücklicher aus den Nebenfiguren herausheben, gleichsam wie aus dem Chor einer antiken Tragödie — der Vergleich liegt bei der Schlüsselübergabe an Petrus und dem Tod des Ananias besonders nahe —, dass die Bewegungen an sich ausdrucksvoller und besser zueinander gestimmt sind. Schon aus den Haupt-

umrissen der Gestalten liest das Auge den Rhythmus des Geschehens heraus, der in ununterbrochenem Flusse, den Beschauer immer wieder an sich reissend, durch alle diese Geschichten strömt.

Es liegt zunächst wieder in den stilistischen Erfordernissen der Tapeten begründet, wenn die Kompositionen gegenüber der starken Tiefenbildung in den Stanzen etwas Reliefmässiges besitzen. Die Beziehung auf ein in der Bildtiefe gelegenes Zentrum, die stärker oder schwächer allen Fresken der Stanza della Segnatura und der Heliodorstanze eigentümlich war, fehlt bei den Teppichen durchweg; die Figuren sind in einer oder mehreren Schichten parallel dem unteren Bildrand angeordnet, wobei die Cäsur der Komposition jeweils mit dem Brennpunkt des dramatischen Interesses zusammenfällt. Wird von der parallelen Reihung abgewichen, so geschieht es, um mit der räumlichen Wirkung (z. B. in der Predigt Pauli) die dramatische Intensität der Hauptfigur zu steigern; der Reliefcharakter wird aber auch hier nicht völlig zerstört, sondern durch andere künstlerische Mittel nach Möglichkeit aufrechterhalten. Über die Architektur ist in diesem Zusammenhange zu sagen, dass sie nun ebenfalls nicht mehr als Mittel der zentralen perspektivischen Vertiefung dient, sondern als abschliessende letzte Schicht und Folie der Aktion, deren Rhythmus sie in sich aufnimmt und, beispielsweise bei den Cäsuren, entscheidend unterstützt.

Wenn die Tendenz zum Reliefmässigen in der Komposition ohne Zweifel durch den Stil des Teppichs nahegelegt war, so ist sie doch erst ermöglicht worden durch ein innigeres Verhältnis zur Antike, wie es durch Raffaels antiquarische Interessen von selber gegeben war. Spuren des Studiums antiker Statuen und Reliefs finden sich, gelegentlich fast zu aufdringlich, in den meisten der Geschichten; die Darstellung des Opfers von Lystra bringt gar die direkte Nachbildung einer antiken Opferszene. Auch die Behandlung der Gewänder und Figuren hätte ohne die stärkste Einwirkung von dieser Seite her nicht ihre Geschlossenheit und Grösse erlangt. Endlich ist nicht zu vergessen, dass das Thema selber Raffael zwang, sich in eine Periode hineinzuversetzen, die der Antike noch zugerechnet werden durfte: die leidenschaftliche Begeisterung der ersten Anhänger Christi hebt sich — am wirkungsvollsten in der Predigt Pauli zu Athen — von der Folie des Hellenismus ab.

Man greift mit Händen, wie es den Künstler bei diesem Wachsen seiner Mittel drängen musste, die neuen Errungenschaften auf den ihnen gemässesten Boden, die antike Historie und Mythologie, zu übertragen. Die vom künstlerischen wie antiquarischen Standpunkt aus gleich unentwickelten Fabeleien, in denen selbst noch Baldassare Peruzzi aus der Tradition der Matteo di Giovanni und Pinturicchio

heraus römische Geschichte mehr persifliert als geschildert hatte, mussten dem jetzt heranreifenden Geschlecht als kindliches Stammeln erscheinen. Raffael selber ist es nicht mehr vergönnt gewesen, ein Seitenstück zu den Tapeten aus der antiken Geschichte zu liefern; dafür gab er mit der Fabel der Psyche in der Farnesina das weithin massgebende Beispiel für die moderne Wiedererweckung der mythologischen Welt. Der Schauplatz war diesmal ein Deckengewölbe; die Komposition der einzelnen Szenen hatte sich mithin dem gegebenen architektonischen System unterzuordnen. Und diesem war von vornherein die grösste Wirkung gesichert durch die Umdeutung der Tektonik in ein freieres, halb naturalistisches Schema: mit dem umrahmenden Motiv der Fruchtkränze, dessen Ausgestaltung dem fast nordischen Natursinn des Giovanni da Udine überlassen blieb, entstand der Charakter des heiteren Sichgehenlassens, der dem Stil der Villa bewusst aufgedrückt wurde. Innerhalb dieses rustikalen Rahmens durften sich die Szenen in den Gewölbezwickeln mit völliger Freiheit bewegen, während in den beiden Darstellungen des Spiegels die reliefartige Anordnung wieder in ihre Rechte trat. Verglichen mit den Tapeten haben die Figuren in diesen Kompositionen etwas Isoliertes, Statuarisches; die Ableitung aus plastischen antiken Vorbildern wird dabei ebenso mitgesprochen haben wie die auf starke Dreidimensionalität gerichtete Anschauungsweise Giulio Romanos, dem bei der Ausführung ein grosser Spielraum gelassen war.

Den nunmehr unvermeidlichen Schritt von der Mythologie in die römische Geschichte zu tun war nach Raffaels frühem Ableben dem Giulio Romano vorbehalten. Als Schauplatz seines bedeutsamen Debüts sollte ihm der an die Stanzen seines Lehrers angrenzende Saal — die Sala di Costantino — zufallen. Vergleicht man Giulios Konstantinsschlacht mit Baldassare Peruzzis antiken Phantastereien, so scheint sich die Kluft zwischen zwei Persönlichkeiten zu einem Abgrund zu erweitern, der die Auffassung und künstlerische Gestaltung zweier Zeitalter scheidet. Mag es als Peruzzis Verdienst gelten dürfen, sich als der erste in Rom mit der römischen Historie eingelassen zu haben, so kann doch in künstlerischer Hinsicht von einem irgendwie bemerkenswerten Zurückgreifen Giulios auf diesen sienesischen Vorläufer nicht gesprochen werden. Es war vielmehr durchaus das grosse Beispiel Raffaels und das durch die Mitwirkung an dessen Werken erworbene Rüstzeug, das es ihm möglich machte, das Gebiet der Antike mit so sicherer und kühner Hand zu packen. Von seiten seiner eigenen Natur kam dazu eine ungewöhnliche Begabung für die bewegte Form, ein umfassendes antiquarisches Interesse und formale Gewandtheit — Eigenschaften, die ihn wie keinen zweiten für die antike Mythologie und Geschichte befähigen sollten. Giulios

Veranlagung drängte ihn ganz auf den Weg, der unter seiner tätigen Mitwirkung bereits in den Fresken der dritten Stanze eingeschlagen war, d. h. sie trieb ihn zu kraftvoller, oft leider geschmacklos übersteigerter Bewegung und zu starken Modulierungswirkungen im Interesse einer gewaltsam betonten Dreidimensionalität. In der Konstantinsschlacht ist der Reliefcharakter nur noch mit Mühe innegehalten und durch äusserliche Hilfsmittel, die einen Wandteppich andeutend vortäuschen sollen, nach Möglichkeit hervorgehoben, aber die weitere Entwicklung führt den Künstler immer mehr vom reliefhaft Gebundenen zu dem Räumlichen, greifbar Dreidimensionalen; die pralle Modellierung artet schliesslich aus in eine Forcierung der ganz schwer und undurchsichtig werdenden Schatten. Ganz folgerichtig gelangt er so zu dem „Sotto in su", das er dann später in den Malereien des Palazzo del Te zu Mantua mit gelegentlich kühnen, aber nur zu oft beleidigend geschmacklosen Helldunkeleffekten verbindet.

Als Giulio Rom endgültig den Rücken wandte, überliess er das Gebiet der antiken Historienmalerei anderen, die aus der gemeinsamen Werkstatt Raffaels hervorgegangen waren, wirkte aber vom Norden her durch die Stiche der Ghisi und anderer nach seinen Werken noch stark auf die allgemeine Entwicklung ein. Die stilistische Tendenz wurde dessenungeachtet in Rom bald eine andere. Polidoro Caldara da Caravaggio und Maturino aus Florenz, die in gemeinsamer Arbeit die Häuserfassaden mit antiken Historien schmückten, gingen durchaus auf den Reliefcharakter zurück, unterstützt noch durch das überwiegende Studium der Sarkophage und Triumphalreliefs, die sie durch die Chiaroscuro- oder Bronzetonausführung ihrer Fresken auch äusserlich nachzuahmen suchten. Francesco Mazzola aus Parma, der zu Anfang des Pontifikates Clemens' VII. in Rom anlangte und sich künstlerisch der Gruppe der Raffaelschüler näherte, legte den Grund zu einer Kompositionsweise von relief- bzw. friesartigem Charakter, in der er das grossartige Martyrium der hl. Petrus und Paulus für den farbigen Holzschnitt gezeichnet hat. Es war diese kompositionelle Eigenart, durch welche er für eine wichtige Künstlergruppe — die Schule von Fontainebleau — bahnbrechend werden sollte. Für Rom wurde Parmigianino insofern wichtig, als durch ihn das Schema der Tapeten Raffaels aufgenommen und dem Rhythmus der Gruppen eine neuartige Eleganz und Leichtigkeit mitgeteilt wurde; dazu kam die ausdrucksvolle Kantilene seines Konturs, die alle gleich einer nie gehörten Musik bezauberte. Allerdings konnte ein wesentliches Charakteristikum seines Stils, die überlangen Gestalten, gerade auf römischem Boden keinen Anklang finden, so sehr sie ausserhalb, nicht zuletzt in

Frankreich und anderen nordischen Ländern, das Körperideal beeinflusst haben.

Es ist bei Künstlern wie Polidoro, Parmigianino und Primaticcio unerlässlich, mit einigen Worten auf die graphischen Künste einzugehen, deren weiten Verbreitungsmöglichkeiten es vorbehalten war, die Freude an der Antike wie an der neuen römischen Kunst in ganz Italien zu erwecken und das gemeinsame Ideal durch alle Landschaften zu verbreiten. Dieser grossen Aufgabe konnten sie nur genügen, wenn sie sich ihrer Selbständigkeit in gewisser Weise entäusserten und von einer produzierenden zu einer reproduzierenden Kunst wurden. Die Einbusse, die sie damit erlitten, brauchte in Italien nicht so schlimm empfunden zu werden wie im Norden, wo die gedruckte Kunst soeben ihr innerstes, selbständiges Wesen in reichster Blüte erschlossen hatte. Im Gegenteil: die italienischen Graphiker, deren Ziele von den Idealen der gedruckten Kunst des Nordens durchaus abwichen, gewannen in der Folge eine Fülle unvergänglich schöner Vorbilder, ja sie wurden, um den wachsenden Ansprüchen an eine vollendete Wiedergabe zu genügen, zu besonderen technischen Neuerungen angeregt, die ihrerseits das Ausdrucksvermögen der Graphik als solcher wesentlich gesteigert haben. Es war natürlich, dass diese Bewegung sich nach Marc Antons Vorgang zunächst an Raffael als das vollkommenste und vielseitigste aller modernen Vorbilder anschloss; und es entsprach wieder den universalen Interessen des Meisters, dass er der neuen Bewegung reiche Förderung gewährte. So schien denn selbst die grösste Gattung, die biblische und antike Historie, der reproduzierenden Kunst bald nicht unwürdig: einer der grossartigsten Gedanken Raffaels, der Kindermord von Bethlehem, ist uns durch den Stichel Marc Antons überliefert worden. Es ist vielleicht nicht allzu kühn anzunehmen, dass die neue Bedeutung der Graphik zurückwirkend Einfluss auf einen wichtigen Faktor der Malerei, und im besonderen der Historie, die „Invenzione", erlangt hat. Musste doch die Leichtigkeit, mit der kleinere Einfälle ebensowohl wie grosse Gedanken auf der Platte festgelegt werden konnten, beflügelnd auf die Phantasie der Künstler wirken und dadurch der Tendenz zur geistigen Durchdringung des Gegenstandes ausserordentlich zugute kommen. Auch das Studium der Antike musste sie in entscheidender Weise begünstigen, da sie einen weiteren Ansporn gab, die Spuren altrömischer Magnifizenz, für die sich damals alles leidenschaftlich begeisterte, abzuzeichnen und durch Vervielfältigung der ganzen Welt bekanntzugeben.

Beides nun, die Wertlegung auf die Invenzione und die fortschreitende antiquarische Bildung der Künstler, machte wieder die Lektüre der antiken Schriftsteller zur Notwendigkeit. Die Spuren

davon zeigten sich bald in einer Bereicherung der mythologischen und historischen Darstellungen und in einer genaueren und eingehenderen Interpretationsweise. So kommt Giulio Romano in der Sala di Psiche des Palazzo del Te dem Original des Apulejus wesentlich näher als Raffael in der Farnesina. Er beginnt auch in diesen wie in anderen derartigen Kompositionen mit ebenso grosser Sachkunde wie Phantasie die antiken Naturgottheiten zu verwenden: Flussgötter, Satyrn, Nymphen usw.; hierdurch eröffnet er für die Zukunft ganz neue und unendlich ergiebige Gebiete. Allerdings war Raffael, beispielsweise mit dem Flussgott des von Marc Anton gestochenen Parisurteils, ihm darin vorausgegangen; aber welcher Weg noch von hier bis zu Giulios Tod der Prokris (Stich des Giovanni Ghisi), wo die wehklagenden Naturgottheiten die Trauer der gesamten Natur so stark zum Ausdruck bringen, dass die Komposition noch auf Goethe eine tiefe poetische Wirkung ausüben konnte! Es wurde von jetzt an selbstverständliche Pflicht, Darstellungen aus dem Altertum unter genauer Beobachtung der antiken Konvention, womöglich unter Zugrundelegung der Bildbeschreibungen antiker Schriftsteller, auszugestalten. Auch das florentinische Quattrocento hatte zwar schon ähnliches versucht, doch mit einer Naivität der Mittel, die von vornherein jede Vergleichbarkeit ausschliesst. Die römische Hochrenaissance verfügte nicht nur über unendlich reichere antiquarische Kenntnisse, sondern vor allem über eine eigene monumentale Anschauung, die wegen ihrer Wesensverwandtschaft mit der Antike dieser mit Notwendigkeit näher kommen musste, als es anderen Perioden und Schulen möglich war.

Kapitel III

Die dekorative Anschauung im Kreise Raffaels. Perino del Vaga und Polidoro da Caravaggio

Die Entwicklung des Historienbildes, soweit sie an den Schöpfungen Raffaels und seiner Schüler bisher verfolgt wurde, gibt von den Idealen und künstlerischen Zielen der römischen Monumentalmalerei nur ein einseitiges Bild; nicht minder wichtig ist es, sich mit der dekorativen Anschauung im allgemeinen zu beschäftigen, die den Schöpfungen dieser Periode zugrunde liegt. Was Raffaels Stanzen anlangt, so können sie als Beispiel malerischer Dekoration nur mit Vorsicht benutzt werden, da die gegebenen Räumlichkeiten wenig günstig und durch die unregelmässig einschneidenden Fenster wie die ungenau gewölbten Decken sehr beeinträchtigt waren. Das erste grosse Beispiel der neuen „maniera romana", wie das römische Dekorationssystem in der Folge genannt wurde, sind die Loggien des Vatikans, denn sie weisen vereint die Hauptelemente: Stukko, Grottesken, Fruchtkränze, dazu die für die Späteren massgebenden Spiegelgewölbe in vorbildlicher Behandlungsweise auf. Obwohl der Stukko in Florenz schon durch Donatello (Sakristei von S. Lorenzo), die Grottesken durch Pinturicchio (Libreria des Doms zu Siena) im antiken Sinne verwandt worden waren, bleiben die Loggien doch ganz eigentlich das erste Denkmal des neuen Stiles, an dem eben nicht die weitgehende Nachahmung altrömischer Dekorationsmotive, sondern deren selbständige Synthese in umfassendem Sinne das Wesentliche ist. Zu einer solchen Synthese trug aber in Rom nicht bloss das unmittelbar vor Augen stehende Beispiel der antiken Denkmäler bei, sondern noch mehr der besondere Umstand, dass Begabungen der verschiedensten Art aus allen Teilen Italiens zusammenströmten, verwandte Probleme von mehreren Seiten her in Angriff nahmen und in der Persönlichkeit Raffaels den einigenden Faktor, die entscheidende Instanz für die Organisation im grossen, fanden.

Der Grundgedanke der römischen Raumdekoration ist, wie in der Einleitung ausgeführt wurde, die Verbindung der drei Künste auf der Grundlage der Architektur zu einem bestimmten, von Fall zu Fall abwandlungsfähigen System. Der hauptsächliche Träger

dieser Verbindung wird nun die Kunstübung des Stukko, dessen Mittelstellung zwischen Plastik und Architektur schon von Donatello (offenbar durch das Studium der Antike) erkannt worden war, und den das Cinquecento jetzt in ganz grossem Sinne zur Gliederung heranzog (ein Hauptbeispiel das kassettierte Tonnengewölbe der Sala Regia im Vatikan). In gleicher Weise aber konnte der Stukko auch zwischen der Skulptur und Malerei vermitteln, da er ebenso in ganz flachem Relief wie in stärkster Plastik, bemalt wie unbemalt, verwendbar war und dadurch die feinsten Übergänge nach der Seite der Malerei hin gestattete.

So sehr nun hierdurch der römischen Dekoration die Mittel der illusionistischen Wirkung geläufig wurden, so wenig war sie doch bei ihrem architektonischen Grundcharakter geneigt, der Lockung nach jener Seite hin nachzugeben. Es entstanden im Gegenteil aus den verschiedenen Verbindungen Übergangsstufen, vermittelnde Gattungen wie die „Storietta" an den Wölbungen der Loggien, wie der reliefartig behandelte, in der grauen, grünlichen oder braunen Tönung das Material des Steines oder der Bronze nachahmende „Chiaroscuro"[1]), für den die Sockeldarstellungen der Stanzen schöne Beispiele bringen. Durch die Vielheit solcher Faktoren musste naturgemäss die dominierende Stellung der grossen Bilddarstellungen, wie wir sie in den Stanzen finden, zurückgedrängt werden. Auch da, wo der Malerei die ganze Wandfläche bleibt, wird diese meist nicht mehr in vollem Umfange für einheitliche Bilddarstellungen beansprucht, vielmehr entsteht unter Nachahmung architektonischer Gliederungen ein rahmendes System, das die Grösse der Bilder selber wesentlich einschränkt. Ebenso nützt man an der Decke selten den ganzen Gewölbespiegel voll für die Historien aus (wie noch in der Farnesina), sondern schafft eine vielgliedrige Einteilung nach dem Vorbild der Decke der Loggien, wobei nur mehr für die kleinere Gattung der Historiette Raum bleibt. Im übrigen nimmt die Gliederung durch stukkierte Bänder und Gurte einen erheblichen Platz ein; und mehr und mehr dringen die von der Antike hergeleiteten Grotteskenfelder vor, die ursprünglich klar gegeneinander abgegrenzt, im weiteren Verlaufe künstlich ineinander geschoben werden (noch zurückhaltend in der

1) Die malerische Vollendung, die man in diesen mannigfach getönten Ton-in-Ton-Malereien zu erzielen verstand und die vielfältigen Möglichkeiten der Imitation von Reliefs, Gemmen, getuschten breitpinseligen Zeichnungen usw. machten diese Gattung besonders beliebt. In zweifellosem Zusammenhang mit den al fresco gemalten Chiaroscuri stehen die in mehreren Tönen gedruckten Holzschnitte eines Antonio da Trento, Ugo da Carpi und anderer Künstler, die nichts anderes sind als eine Umsetzung der Chiaroscuromanier des Freskobildes in die graphische Technik.

Sala dei Pontefici des Appartamento Borgia, ausgeprägter in den Zimmern der Engelsburg, ganz frei und malerisch in dem wahrscheinlich von Barocci entworfenen Spiegelgewölbe des Hauptsaales der Villa Pius' IV.).

Es versteht sich, dass der ganze Reichtum dieser Skala nicht in jedem einzelnen Falle aufgebraucht wird, sondern dass die Art der Aufgaben eine entsprechende Auswahl bedingt. Im Kirchenbau begnügte sich das frühere Cinquecento nicht damit, die architektonischen Formen durch die Verhältnisse und die verstärkte Plastik wirken zu lassen. In den Kapellen, die für den Gesamteindruck wenig mitsprachen, bildete sich dagegen im Laufe der Periode ein festes Dekorationsschema: das tabernakelartig aufgefasste und gerahmte Altarbild, entgegen der Sitte des florentinischen Quattrocento im Hochformat, zwei Gemälde oder Fresken an den Seitenwänden, durchweg in Breitformat („Laterali" genannt), Lünettenbilder über diesen und dem Altarbild und eine von den Verhältnissen abhängige Deckenausmalung. Ausserdem kleinere Felder an den Pilastern, in den Pendentifs u. ä. Raffael selber hatte kein fertiges Beispiel einer solchen Kapelle hinterlassen. Aber die ersten Versuche stehen unter seiner direkten Einwirkung. So eine von Giulio Romano begonnene und später von Perino del Vaga vollendete Kapelle in der SS. Trinità de'Monti, die nicht auf uns gekommen ist. Wir kennen zwei der Lünettendarstellungen aus den Stichen Marc Antons (B. 45 und 23). Die gewöhnlich auf Raffael selbst zurückgeführte Darstellung der hl. Martha, die die hl. Magdalena zu Christus bringt, ist offensichtlich perspektivisch und kompositionell für die Stelle berechnet, wofür sie bestimmt war. Weniger die Szene der Salbung Christi durch Magdalena, die Giulios Stil so deutlich verrät, dass man seine Autorschaft an dieser Komposition nicht bezweifeln kann. Die Deckenfresken und das Altargemälde (Noli me tangere) standen gegenständlich und in der künstlerischen Haltung mit den Lünetten in Einklang.

Am entscheidendsten für das Gesamtbild des Inneren trat die Malerei an dem freistehenden Hochaltar hervor, dessen durchaus architektonische Form und Funktion das Altarbild zu Einfachheit und Grösse zwangen. Das erste grosse Beispiel eines so aufgefassten Hochaltargemäldes ist Raffaels Madonna di Foligno (für S. Maria in Aracoeli). Eine klassische und reife Lösung bietet dann die Madonna di S. Sisto, wo das Aufstreben der rahmenden Säulen erst das Niederschweben der Maria völlig deutlich macht. Auch das Motiv des Vorhangs erhält seine illusionistische Wirkung durch die Beziehung auf die tektonische Einfassung. Durch diese kunstvolle Herausschälung des Bildgedankens aus der Rahmung gewinnt

Raffael eine Konzentration, die in sich wie in einem Brennpunkt alle rhythmische Energie des Kirchenraums vereinigt.

Die Aufgaben der Malerei im Kirchenbau erscheinen an Zahl begrenzt, wenn man den Reichtum der profanen Verwendungsmöglichkeiten danebenhält. Im römischen Palastbau war für die malerische Ausschmückung der Hauptsaal vorbehalten, dessen Charakter Magnificenza und Varietà ist. Erlauchte Familien bevorzugen Geschichten aus dem römischen Altertum, auf das sie ihr Geschlecht zurückleiten; dazwischen werden, meistens als Supraporten, allegorische Gestalten der Tugenden angeordnet. Diese Einteilung findet sich zuerst in der Sala di Costantino vorgebildet, wo zwischen den grossen Bilddarstellungen Päpste vor tiefschattenden Nischen, umrahmt von Tugenden und Engeln, thronen; und zwar bringt schon hier die Anordnung als (wirkliche oder scheinbare) Supraporten jene Rhythmisierung der Wandflächen hervor, die bald die allgemein übliche wird. Ganz ausgesprochen erscheint das Schema bei dem begabtesten Fortführer Raffaels auf diesem Gebiet — abgesehen von dem in Mantua tätigen Giulio Romano —: Perino del Vaga verwendet in der Sala Paolina der Engelsburg ebenfalls die Supraporten mit Tugenden und Engeln (in einfacherer, reliefmässiger Anordnung). Durch verdoppelte Säulen erhalten dann die Wände eine noch weitergehende Scheingliederung, die lediglich für Standfiguren von Virtù und für fingierte Bronzereliefs („Chiaroscuri finti di bronzo") mit antiken Historien Platz lässt[1]). Ähnlich war auch Perinos seinerzeit vielbeachteter Saal im Palazzo Baldassini, von dem heute spärliche Fragmente im Depot der Uffizien sich befinden[2]): hier erschienen die Historien, in sehr mässigem Umfang, erst in dem friesartigen oberen Teil der Wand, unterbrochen durch Frauengestalten, die als „Termini di marmo" gebildet waren. Unterhalb des Simses war ebenfalls eine fingierte Marmorgliederung angegeben; in den grösseren Nischen standen Philosophen von „gravissima maestà" (nach Armenini), gelegentlich in Gruppen zu zweien, in den kleineren Nischenbildungen tummelten sich nackte Putten.

Der obere Teil einer solchen Wandgliederung leitet zu dem einfachen gemalten Fries über, mit dem die weniger hervorragenden Zimmer geschmückt waren. Der Gegenstand ist auch hier meist der antiken Mythologie oder Geschichte entlehnt (Perino del Vaga behandelt in den kleineren Räumen der Engelsburg die Geschichte

1) Ein erster Versuch nach dieser Richtung hin war die (später zerstörte) Wanddekoration der Sala dei Palafrenieri des Vatikans, wo Raffael ein System von Nischen mit Apostelfiguren entworfen hatte, das von den Späteren in erweiterter Form nachgebildet wurde.

2) Vgl. G. Poggi im Bollettino d'Arte 1909, S. 270 ff.

von Amor und Psyche, sowie die Perseusfabel); die einzelnen Historietten sind wieder durch stehende oder kauernde Figuren und Termini, manchmal auch durch stukkierte Figurengruppen voneinander geschieden.

Die freieste Gliederung wird den Loggien vorbehalten, die jedermann zugänglich sind: hier treten die Grottesken auf, die ganz nach dem Belieben des Künstlers mit fingierten Pergolen, Historietten u. dgl. abwechseln, wofern nicht auch an dieser Stelle (z. B. im Palazzo Doria zu Genua durch Perino del Vaga) ein ernsterer Ton angeschlagen und das Historische in monumentaler Auffassung hereingezogen wird.

Mit der Ausschmückung der Villen ist der Kreis der in der Raffaelnachfolge behandelten Aufgaben der Malerei — wenn man von den zahlreichen Gelegenheitsschöpfungen bei Festen usw. absieht — geschlossen. In den Haupträumen des Casinos einer Villa waren natürlich nur Themata von geringerer Bedeutung am Platz, vorzugsweise solche, die aus antiken Poeten genommen waren; daneben wurde das Casino ein Hauptausgangspunkt für die Ausbildung der Landschaft, in die man durch fingierte Öffnungen (so schon Peruzzi in der Farnesina) hinauszublicken meinte und die entsprechend der Vorliebe für die antiken Naturwesen mit Faunen, Satyrn, Zentauren, Seeungetümen u. dgl. belebt waren[1]). Überhaupt war der Villenbau in Rom der willkommene Anlass, eine verwandte Stimmung mit bildnerischen Mitteln festzuhalten, wie sie etwa Schiller dichterisch in die Verse der „Götter Griechenlands" zu fassen versucht hat. Man gruppierte antike Statuen und Reliefs, mauerte sie in malerisch freier Anordnung in die Wände ein und gab durch Hinzufügung von Hintergründen mit mythologischen Geschichten dem Ganzen eine Art poetischer Abrundung. So z. B. berief der Erzbischof von Cypern Perino del Vaga zur Ausmalung eines Giardinetto, wobei der Künstler für den Gesamtcharakter eine dort aufgestellte antike Bacchusstatue als Grundlage nahm und Bacchanten, Satyrn und verwandte Dinge auf die Wände malte. Dass selbst die Päpste sich derartiger Freiheiten nicht enthalten konnten, zeigt die in ihrer plastischen Aussendekoration mit antiken Reminiszenzen geradezu überhäufte Villa Pius' IV.; bezeichnenderweise verzichtet jedoch hier die innere, zumeist malerische Ausschmückung durchaus auf solche Motive und beschränkt sich auf Gegenstände des Neuen Testaments.

1) Die Übertragung der Landschaft in die Kapellen von Kirchen, wie durch Polidoro da Caravaggio in S. Silvestro al Quirinale (vgl. S. 82), ist äusserlich gerechtfertigt durch die biblische Staffage, aber im Grunde mit dem Charakter des Kirchlichen kaum vereinbar.

Der Überblick über die Hauptaufgaben der Malerei im Zusammenhang mit der Architektur lässt deutlich erkennen, wie die allgemeine Tendenz auf Spezialisierung, auf Herauslösung verschiedener Gattungen geht, deren Gesetze sowohl einzeln wie im Zusammenhang mit dem Ganzen der Architektur verstanden sein wollen. Dabei ist es denn freilich die Gattung der grossen Historie, die nicht nur an äusserer Bedeutung, sondern auch an Vertiefung einbüsst und dem dekorativen Element oder der Historiette die Herrschaft überlässt.

Als das letzte grosse Denkmal der raffaellesken Historienmalerei haben wir die Sala di Costantino zu betrachten, wie sehr sich auch dekorative Nebenmotive bereits vordrängen. Inwieweit dabei noch Zeichnungen und Kompositionsideen Raffaels mitbenutzt werden konnten und in welcher Weise sich die Ausführungen zwischen Giulio, Penni und Giulios Schüler, Raffaellino dal Colle, verteilt hat, lässt sich mit Bestimmtheit nicht ausmachen. Aber ohne Zweifel lag die eigentliche Leitung in der Hand des Giulio Romano: dafür spricht ausser dem durchgehenden übertrieben energischen Helldunkel vor allem der Hang zum Gewaltsamen, Masslosen, der im besonderen die grandiose Konstantinsschlacht und die Adlocutio Konstantins charakterisiert. Während diese beiden Fresken ihm im Entwurf wie in der Ausführung unbezweifelt gehören, ist die Autorschaft in der Taufe Konstantins und der konstantinischen Schenkung nicht recht klar. Von Dollmayr wurden beide in Bausch und Bogen Penni zugewiesen, Patzak[1]) sucht auf Grund älterer Quellen Raffaellino dal Colle wenigstens für das Fresko der Schenkung in Anspruch zu nehmen. Demgegenüber scheint mir noch heute die Ansicht Vasaris, der alles dem Giulio gibt, ihre Vorzüge zu haben: von den Schwächen der Ausführung abgesehen, lässt die vorzügliche architektonische Perspektive und viele Einzelfiguren schlechterdings keinen anderen Gedanken für die Erfindung zu als jenen an den phantasiereichsten der Raffaelschüler. Beachtenswert ist auch die nahe Beziehung, die gerade die beiden letztgenannten Darstellungen zu der Beschneidung Christi des Louvre haben, einem mässig grossen Tafelbilde, das von Frizzoni mit Recht für Giulio in Anspruch genommen worden ist. Die (sehr gedrängte) Anordnung der Figuren und die Verwendung des Architektonischen auf dem Louvrebilde ist als einseitige, aber doch bedeutende Fortführung des raffaellesken Historienstiles die unmittelbarste Parallele zum Konstantinssaal und als einer der letzten Ausklänge dieser Richtung doppelt bemerkenswert.

1) Die Villa Imperiale bei Pesaro, S. 225 ff.

Durch die Übersiedelung Giulios nach Mantua ward die Tradition der Stanzen vorzeitig abgebrochen. Jüngere Elemente, die mit Raffael nur in flüchtiger persönlicher Berührung gewesen waren, rückten an Stelle der direkten Schüler. Statt der grossen Historien nahmen sie die dekorativen Malereien insbesondere der Loggien zum Ausgangspunkt und leiteten so jene Richtung zur Spezialisierung und zum Herauslösen kleinerer Gattungen ein, die bald die allgemein vorherrschende werden sollte. Der Vorgang gebührt auf diesem Gebiete dem Florentiner Perino (oder Pierin) del Vaga (eigentlich Buonaccorsi), der seine ersten Studien nach Michelangelos Schlachtkarton und unter Ridolfo Ghirlandajo absolviert hatte, in Rom aber durch Giulios und Pennis Empfehlung bald in die Werkstatt Raffaels aufgenommen worden war. Bei der Ausschmückung der Loggien ward er unter der Leitung des Giovanni da Udine vor eine Aufgabe gestellt, die er mit der angeborenen florentinischen Lebhaftigkeit und mit jugendlicher Frische anpackte. Wie Giulios ursprüngliche Begabung für den monumentalen Stil durch die hohe Schule der Stanzen entwickelt war, gewann Perino an dem Beispiel der Loggien die umfassendste Anschauung und Kenntnis des Dekorativen, zu dem ihn die eigene Begabung wie wenige andere prädestinierte. Er suchte diesem von ihm erkorenen Fache vielseitig gerecht zu werden, indem er ebenso die Technik des Stukko wie die der Malerei aufgriff und beide mit einer eigentümlichen geistreichen Leichtigkeit zu handhaben lernte, die den Zeitgenossen als etwas Neues erschien.

An den Historietten, die ihm in den Loggien zugesprochen werden (in Anbetracht des übermalten Zustandes haben nur die Darstellungen von dem Durchgang durch den Jordan bis zur Teilung des Landes als gesichert zu gelten), lässt sich der Umfang der Begabung Perinos noch wenig erkennen. Was an ihnen bewundernswert erscheint, ist nicht die Selbständigkeit der künstlerischen Anschauung, sondern das Geschick, wirkungsvoll zu erzählen, bewegte Aktionen zu gestalten, zum Teil unter Anlehnung an die Antike, wie die Nachbildung des Galliers der Sammlung Grimani in dem zu Boden fallenden Krieger der Josuaschlacht beweist[1]). Gereifter erscheint der Künstler in der ihm noch von Leo X. übertragenen Dekorierung des Plafond der Sala dei Pontefici. Sein Mitarbeiter war Giovanni da Udine, doch rührt die Erfindung des Ganzen als solche aus-

1) Vgl. P. G. Hübner, Studien über die Benutzung der Antike in der Renaissance, in den Monatsheften für Kunstwissenschaft II, p. 267 ff., wo dieser fallende Krieger „eine archäologisch durchdachte und künstlerisch empfundene Ergänzung und zugleich eine Korrektur des Originals" genannt wird. Der Autor führt die Ergänzung auf Raffael selber zurück, während sie ohne allen Zweifel Perinos selbständige Leistung ist.

schliesslich von Perino her. Die Aufgabe war äusserlich von bedeutender Art. Sie ward allerdings durchaus in dekorativem Sinne angefasst, aber mit einer Reinheit des Geschmacks, die Raffaels würdig wäre. Der Gegenstand — die sieben Planeten — erscheint lediglich als Vorwand zur Entfaltung eines abwechslungsreichen, doch wohlerwogenen Systems von Grotteskenfeldern und kleinen Ovalen mit figürlichen Darstellungen. Im Zentrum befindet sich ein Rund mit vier Viktorien von wundervoller rhythmischer Grazie der Gewandung; durch dieses Mittelstück erhält das vielgeteilte Ganze seinen belebenden Akzent und Rückhalt.

Die frühesten ganz unabhängigen Arbeiten Perinos, der Giardinetto des Bischofs von Cypern und der Saal des Palazzo Baldassini, wurden bereits charakterisiert. Beide Werke zeigen ihn auf dem Wege zu einer eigenartigen Ausgestaltung des Dekorationsstiles der Raffaelschule; ausserdem lassen die Bruchstücke aus Palazzo Baldassini in den Uffizien das Wachsen jener geistreichen Lebendigkeit der Figuren erkennen, die zweifellos das florentinische Erbteil des Künstlers ist[1]).

Das Gebiet der kirchlichen Malerei betrat Perino mit der Ausmalung einer Kapelle in S. Marcello, wo er die beiden Heiligen Joseph und Philippus in Nischen einander gegenüberstellte und einige vielbewunderte Putten mit Festons hinzufügte (nicht erhalten) — entscheidend aber wirkte doch erst die Cappella Pucci in der SS. Trinità de' Monti, deren Hauptdarstellung, eine vielfigurige, architektonisch reich bedachte Heimsuchung, das Vorbild vieler kirchlicher Historien geworden ist.

Als im Jahre 1523 in Rom die Pest auftrat, verliess Perino Rom, um in die Heimat zurückzukehren. Während seines nicht langen Florentiner Aufenthalts legte er Hand an zwei Arbeiten: an einen hl. Andreas neben der Cappella Brancacci, der den Florentinern die neue römische Manier veranschaulichen sollte und an ein Martyrium vieler Heiligen in Camaldoli. Beide Werke blieben unvollendet; von dem Fresko für Camaldoli gibt eine Zeichnung der Sammlung Loeser in Florenz[2]) noch eine einigermassen hinreichende Vorstellung, während von dem hl. Andreas, der mit

---

1) Vielleicht darf auf den Saal des Pal. Baldassini auch eine Zeichnung der Ambrosiana in Mailand (Braun 8) bezogen werden, die als Entwurf für eine der Philosophengruppen von „gravissima maestà" gedient haben könnte.

2) Reproduziert durch C. Gamba in der Rivista d'Arte 1907, S. 89 ff., zusammen mit einem ebenfalls in Florenz gemalten Chiaroscuro des Durchzuges durch das Rote Meer. Ob das Exemplar der Sammlung Loeser oder die in Chantilly aufbewahrte Replik bzw. die in der Albertina als „Giov. Bat. Sassi" aufbewahrte gleichartige Zeichnung (Sc. l. 384) das von Vasari erwähnte Blatt ist, bleibe dahingestellt.

Masaccios Apostelgestalten im Carmine wetteifern sollte, weder Karton noch Zeichnung geblieben ist.

Nach Rom zurückgekehrt malte Perino in S. Marcello die Decke einer zweiten Kapelle, der Cappella del Crocifisso, mit den beiden Evangelisten Markus und Johannes und der Erschaffung Evas aus. Er hatte den Auftrag bereits 1523 erhalten, machte sich indes erst 1525 wieder an die Arbeit, die durch den Sacco di Roma von 1527 unterbrochen wurde[1]). Vollendet wurde sie erst in den Jahren 1540 bis 1543, als Perino nach langer Abwesenheit wieder in der päpstlichen Kapitale weilte. Heute befinden sich die Fresken leider in stark verdorbenem Zustand, namentlich das von Vasari sehr gerühmte Mittelstück der Decke, die Erschaffung der Eva. Deutlich ist immerhin, dass die Auffassung und kompositionelle Anordnung dieser schwierigen Darstellung einer stärkeren Originalität entbehrt. Perino hat sowohl das Fresko an der sixtinischen Decke wie die Historiette in den Loggien des Vatikan zu Rate gezogen. An jene lehnte er sich in der Gestalt der Eva an, die sich mit anbetender Gebärde dem Schöpfer zuwendet; von Raffael liess er sich in der machtvollen Profilgestalt Gottvaters inspirieren. Am eigensten und überzeugendsten wirkt die schlanke jugendfrische Gestalt Adams, der in tiefer Bewusstlosigkeit am Boden ruht. Durchaus auf den dekorativen Effekt sind die Figuren der beiden Evangelisten berechnet. Sie sind in der bei Perino oft wiederkehrenden reliefmässigen Ausbreitung zueinander abgestimmt; die Rhythmen ihrer Gewandung umrauschen festlich ihre ebenmässig gebildeten Körper. Augenscheinlich sind sie es, die von dem Künstler erst in jenen späteren Jahren gemalt wurden. Bei Teilen der Gestalt des Evangelisten Johannes tritt schon die Mitarbeit des Daniele da Volterra zutage, der die Deckenmalerei der Cappella del Crocifisso schliesslich nach seinen eigenen Entwürfen vollenden sollte[2]).

Perino mochte im Wesentlichen die Erschaffung der Eva fertiggestellt haben, als die Heereshaufen des Connétable von Bourbon sich der Hauptstadt der Christenheit bemächtigten und alles blühende Leben schonungslos vernichteten. Durch Vermittlung eines Freundes gelang es ihm, sich aus den traurigen

1) Unmittelbar nach dem Sacco entstanden die von Caraglio (B 9—21) gestochenen, zum Teil ziemlich freien Blätter der Götterliebschaften, die Anregungen von seiten des Giulio Romano (vielleicht der durch Marc Anton gestochenen „Modi") aufweisen. Einzelne der Blätter enthalten kühne, sehr selbständig empfundene Körpermotive. — In der Sammlung des Herzogs von Orleans befanden sich einige dem Giulio Romano zugeschriebene Kartons mit Liebschaften Jupiters, die selbst in den Stichen Tardieus deutlich Perinos Stil verraten.

2) Vgl. G. Fiocco, La Cappella del Crocifisso in S. Marcello, im Bollettino d'Arte 1913, S. 87 ff.

Verhältnissen Roms nach der spanischen Plünderung an den Hof des Andrea Doria in Genua zu retten, wo ihm endlich eine Aufgabe ersten Ranges, die Ausschmückung des 1528 vollendeten Palazzo Doria, gestellt wurde. In der Decke des Atriums, das man zunächst betritt, hat er sich an die Farnesina Raffaels insofern angelehnt, als er die zweiundzwanzig Zwickelfelder in ganz verwandter Weise mit antiken Gottheiten ausmalte. Den Spiegel der Decke gliederte er im Anschluss an das System der Loggien durch eine Kombination von ganz flach gehaltenen Stuckreliefs, von Grottesken und Historietten; den letzteren legte er Szenen aus antiken Triumphen (Abb. 1) zugrunde, um sich ungestraft in dekorativen Einzelheiten

Abb. 1. Perino del Vaga, Triumphzug (Deckenbild)
Genua, Palazzo Doria

ergehen zu können. So ausserordentlich geschmackvoll und graziös alle diese Dinge wirken, so sehr stehen sie an ursprünglicher Kraft und Originalität hinter Giulios analogen Leistungen zurück. Perino bevorzugt in seinen Gestalten das Elegante und Schlanke auf Kosten des Organischen der Natur, in den Gewändern feines, linear stilisiertes Gefältel zum Nachteil individueller Abstufungen; in den Kompositionen der Triumphbilder ist der Charakter des Friesartigen, fast möchte man sagen: des Flachreliefs, so betont, dass sie auf den Rang dekorativer Füllstücke herabsinken, die sich fast ängstlich dem flächenhaften Eindruck der Decke unterordnen sollen.

Die Loggia des ersten Stockwerkes, in der schon das Thema selber, die Capitani des Hauses Doria, zu monumentaler Gestaltung aufzufordern schien, gelang Perino viel weniger. Wo er den Eindruck kraftvollen Heldentums suchte, erreichte er nur ein Ensemble

von rohen Gesellen, die in unglücklich verdrehten Posen, viel zu gross für den Raum, an der Wand aufgereiht dasitzen. Wesentlich besser ist auch hier die nach dem Vorbild der vatikanischen Loggien in quadratische Spiegelgewölbe zerlegte Decke, deren sehr schöne Stukkaturen von Lucio Romano ausgeführt sind, und die mit Putten und Blumengewinden ausgefüllten Lünetten. Eine Inschrift nennt als Jahr der Vollendung 1530. Die grosse Historie wurde den beiden Hauptsälen vorbehalten. Das von den Zeitgenossen noch bewunderte Deckenbild mit dem Schiffbruch des Äneas ist nur aus einer Zeichnung im Louvre (Inv. Reiset No. 636) bekannt. Dagegen blieb der riesenhafte Gigantensturz in der Mitte einer reich und äusserst geschmackvoll durch Stucchi gegliederten Wölbung erhalten, beweist aber, mit analogen Schöpfungen des Giulio Romano verglichen, deutlich die Unzulänglichkeit der Mittel Perinos für die monumentale Gattung. Während die obere Hälfte des Freskos, zumal die rechte Gruppe der Göttinnen, durch die Nachklänge der Farnesina erträglich bleibt, liess das Vorbild Raffaels den Künstler für die am Boden liegenden Giganten ganz im Stich. Hier suchte sich nun Perino mit einigen virtuos gezeichneten, aber völlig seelenlosen überlebensgrossen Akten zu helfen, gesuchte Gewaltsamkeit der Bewegung mit krassen Helldunkeleffekten verbindend. Was der Darstellung als Ganzem vorgeworfen werden muss, ist das lediglich dekorativ-ornamentale Schema der Disposition, das hinter den Erfordernissen des monumentalen Deckenbildes in jeder Weise zurückbleibt und allenfalls dem Stil des Wandteppichs angemessen sein würde. Perinos überwiegend formale Begabung wies ihn aufs entschiedenste nach dieser Seite hin. In der Tat hat er damals Entwürfe zu Arazzerien für den Fürsten Doria geliefert, wenn auch nichts Figürliches dieser Art auf uns gekommen ist[1]).

Der langjährige Aufenthalt des Künstlers in Genua ist für die Geschichte der ligurischen Malerei von grösster Bedeutung gewesen. Für ihn selber war der Hauptgewinn die Möglichkeit umfangreichere Aufgaben zu erhalten und freier zu wirken als in Rom, wo die Zahl der Mitbewerber den Anfänger allzuleicht erdrückte. Aber gerade der wachsende Erfolg in Genua musste Perino mit Notwendigkeit zu dem Zentrum der künstlerischen Bewegung zurückführen; mit schnellem Entschluss brach er alle Beziehungen zu

1) Ein Teppich mit Grottesken aus Palazzo Doria heute im Palazzo Bianco. Über die von Vasari erwähnten Wandteppiche mit Szenen der Äneis ist uns nichts bekannt. Mehrere Entwürfe mit Szenen der Apostelgeschichte für ein Pluviale Pauls III. entstanden später in Rom und wurden von Bonasone gestochen (B. 71—73; die Vorzeichnungen in den Uffizien). Auch die Uffizienzeichnung Braun 472 (Giulio Romano genannt) und die Clairobscurs von Ugo da Carpi (B. XII, Sect. IV, 21) gehören zu dieser Folge.

Genua und die von dort aus mit Pisa angeknüpften Verbindungen ab und erschien unter Paul III. von neuem in Rom. Die erste Aufgabe, die ihm hier wieder gestellt wurde, war die Vollendung der von Giulio Romano und Penni mit dem Noli me tangere (heute Prado) geschmückten Kapelle in der SS. Trinità de' Monti. Wieder schuf er eine durch mannigfaltige Stukkaturen gegliederte Dekoration mit zwei Historietten, deren Lebendigkeit von Vasari sehr gerühmt wird: dem Teich von Bethesda und der Auferweckung des Lazarus.

Abb. 2. Perino del Vaga, Vorlage zum Basament für Michelangelos Jüngstes Gericht
Rom, Palazzo Spada

Leider sind die dekorativen Arbeiten Perinos in dieser Kapelle sämtlich zugrunde gegangen. Die ursprüngliche Stifterin, die sich hier eine Ruhestätte eingerichtet hatte, wurde als notorische Kurtisane exhumiert; und die seinerzeit sinnvoll der hl. Magdalena geweihte Kapelle ging in den Besitz des Pietro de' Massimi über, der die Vollendung Perino übertrug.

Das Aufsehen, das die von dem Künstler ganz eigenhändig ausgeführte Dekoration hervorrief, bewog Paul III. ihm einen ähnlichen Auftrag zu erteilen: in Raffaels Stanza della Segnatura sollte an Stelle der Holztäfelung ein al fresco gemaltes Basament treten wie in den übrigen Gemächern. So untergeordneter Art diese

Abb. 3. Perino del Vaga, Vorlage zum Fassament für Michelangelos Jüngstes Gericht
Rom, Palazzo Spada

Abb. 4. Perino del Vaga, Zeichnung zum Fassament für Michelangelos Jüngstes Gericht
Florenz, Uffizien

Aufgabe an sich war, so geschickt ist ihre Lösung zu nennen. Zwischen die üblichen weiblichen Stehfiguren in Form von Chiaroscuri wurden kleine bronzefarbene Historietten eingeschoben, die geistreich komponiert und mit Perinos bekanntem glänzenden illusionistischen Können gemalt sind. Ganz analog war der Gedanke des Papstes, auch dem Jüngsten Gericht von Michelangelo ein Basament zu geben, jedoch in Form einer Weberei. Die auf Leinwand gemalte Vorlage Perinos mit „Frauen, Putten und Termini, die Festons hielten" (Vasari), ist aus den Sälen des Belvedere, wo sie Vasari sah, verschwunden, lässt sich aber meines Erachtens identifizieren mit den von späterer Hand ergänzten Friesen eines Zimmers der Galerie Spada (Abb. 2—3). Der Stil Perinos liegt hier ebenso offenkundig zutage wie die ursprüngliche Bestimmung dieses schlecht adaptierten Leinwandfrieses als Basament in einem weitaus grösseren Raum als dem gegenwärtigen[1]).

Die bedeutendste Arbeit aus der spätesten römischen Zeit des Künstlers wurde — da die Stuckierung der Sala Regia nicht über das Tonnengewölbe hinaus gedieh — die Ausmalung mehrerer Säle der Engelsburg. Perino hatte einen sehr ausgedehnten Werkstattbetrieb eröffnet und begnügte sich damit, seinen Schülern mehr oder minder abgerundete Zeichnungen in die Hand zu geben, ohne sich selber an der Ausführung anders als mit gelegentlichen Korrekturen zu beteiligen. So erklärt es sich, dass der Hauptraum des von ihm dekorierten Appartamento der Engelsburg überall Schwächen und Ungleichmässigkeiten aufweist, welche die an sich sehr schöne und reiche Gesamtwirkung empfindlich beeinträchtigen (Abb. 5). Man kann das System der Sala del Consiglio als die reichste Ausgestaltung eines schon im Palazzo Baldassini angewandten Kompositionsgedankens bezeichnen: Gliederung der Wände durch eine Säulenstellung auf ziemlich hohem Basament, zwischen den Säulen antike Geschichten (aus dem Leben Alexanders des Grossen) in Bronzefarbe, über den Türen bekrönende Gruppen von Tugenden, Putten und Medaillons. Das Ganze überwölbt von einem mächtigen, durch Stukkaturen in kleine Felder für Historietten zerlegten Spiegelgewölbe (Abb. 7). Unter diesen einzelnen Bestandteilen sind von Perino mit Sicherheit nur die Supraporten (Abb. 6) genau vor-

1) Die sehr schöne Vorzeichnung zu der Frauenfigur (Abb. 4) als „Salviati" in den Uffizien (Nr. 776). Rubens hat den Fries gekannt und ihn in den beiden kleinen Bildern Nr. 853 K und 853 M der Nationalgalerie in London benutzt (teilweise frei). Ähnliche friesartige Kompositionen Perinos, deren Zweck nicht mehr nachzuweisen ist, haben wir in zwei grossen, sich ergänzenden Zeichnungen der Graphischen Sammlung in München zu sehen (Danaë?) und in einer von Bonasone (B. 354) gestochenen mehr ornamentalen Komposition.

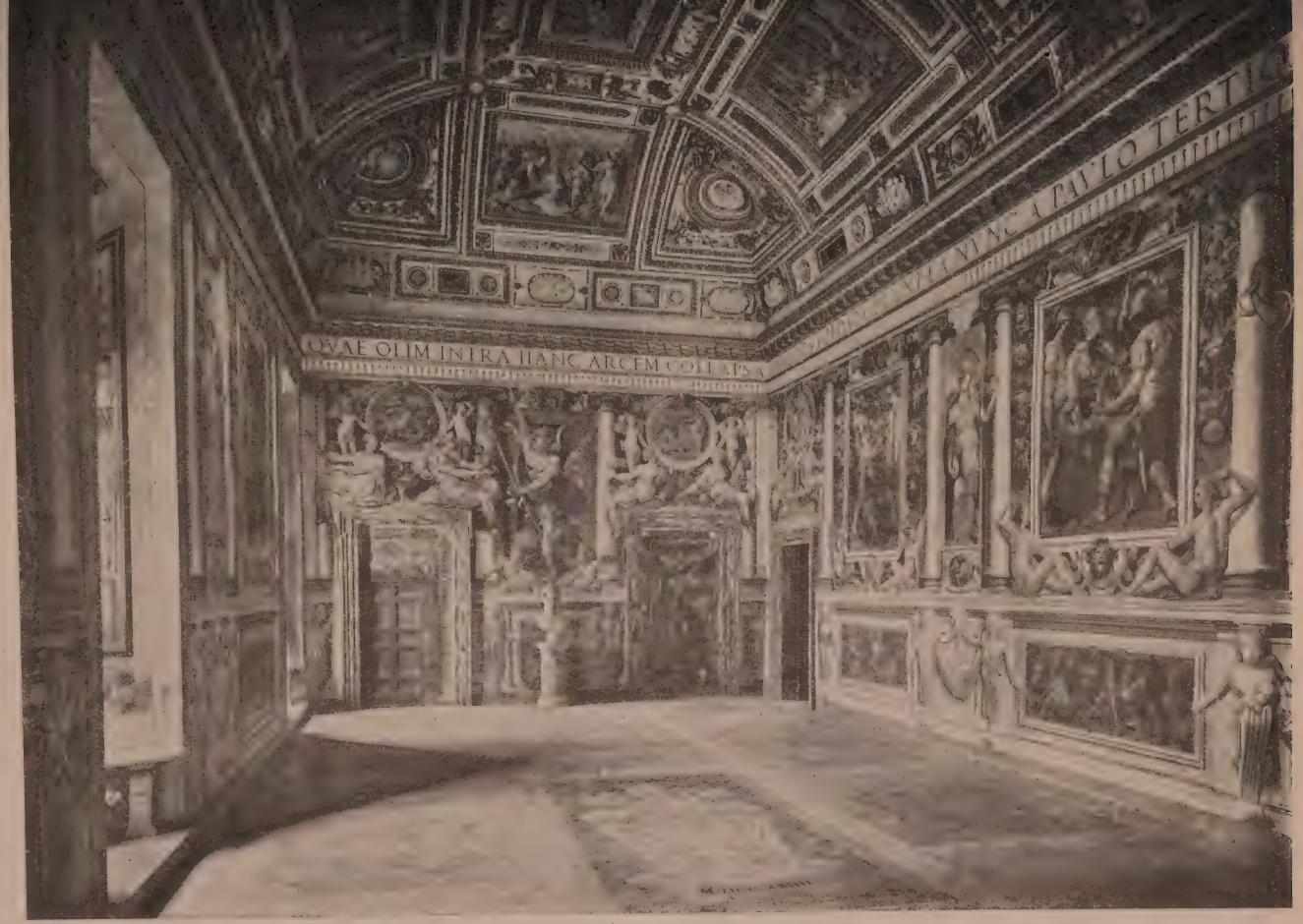

Abb. 5. Perino del Vaga, Sala del Consiglio (Sala Paolina)
Rom, Engelsburg

gezeichnet worden (eine solche Zeichnung für die nordöstliche Türbekrönung in den Uffizien); die Meergottheiten des Basamentes wie die Geschichten Alexanders des Grossen und die Historietten des Plafond sind ziemlich selbständige Arbeiten der Schüler, unter denen Marco del Pino und Girolamo Siciolante da Sermoneta an erster Stelle genannt werden.

Während in der Sala del Consiglio antike Geschichte, Mythologie und Religiöses mit merkwürdiger Sorglosigkeit zu einer dekorativen Einheit untereinander verschlungen sind, siegt die Antike in den Friesdarstellungen der Nebenräume völlig. Höchst reizvoll und sicher in genauem Anschluss an Handzeichnungen Perinos von Schülern ausgeführt ist die Reihe von Perseusgeschichten, in der die Einordnung des Figürlichen in das (überwiegende) Landschaftliche vorbildlich für diese Art von Friesen genannt werden muss (Abb. 8); ähnliche Vorzüge besitzt auch die Folge der Fabel von Amor und Psyche, der ebenfalls Zeichnungen Perinos zugrunde liegen[1]).

Die Anzahl der Arbeiten, die in jener Zeit von Perino übernommen und geleitet worden sind, muss riesenhaft gross gewesen sein. Wenn Vasari behauptet, dass ihm damals alle Aufträge, auch solche geringerer Art, übergeben wurden, so ist hiermit die führende Stellung Vagas, etwas rhetorische Übertreibung abgerechnet, durchaus richtig gekennzeichnet. Es kommt hinzu, dass seine Einwirkung weit über den Kreis der Malerei hinaus auf die anderen Künste übergriff: In der Umgebung Perinos befanden sich Bildhauer, Stukkateure, Teppichwirker und viele andere Kunsthandwerker, denen er dekorative und figürliche Vorlagen lieferte. Man darf somit sagen, dass seine Bedeutung für die Entwicklung des künstlerischen Geschmacks in Rom die aller übrigen Künstler bei weitem überragt. Im besonderen ist der Stil des Reliefs und der Plakette durch ihn beeinflusst worden. Die bronzefarbenen und durchaus reliefmässig behandelten Chiaroscuri mit geistreich bewegten Kompositionen, die er anzubringen liebte, veranlassten Medailleure wie Valerio Vicentino und Giovanni Bernardi den Künstler um ähnliche Vorlagen anzugehen. So entstand eine Reihe meist ins Oval komponierter Plaketten, unter denen der Silenzug und die Amazonenschlacht von Giovanni Bernardi sowie der Judaskuss und die Kreuztragung des Valerio Vicentino besonders hervorragen[2]). Es versteht sich, dass Perino nach Raffaels Vorgang auch die Graphik in seinen Wirkungs-

1) Vgl. E. Steinmann in der Zeitschrift f. bild. Kunst 1902, S. 86 ff. Die hier behauptete Benutzung verloren gegangener Raffaelscher Entwürfe durch Perino ist eine haltlose Hypothese.

2) Die originalen Vorzeichnungen für den Silenzug (Abb. 9) und den Amazonenkampf im Louvre (Braun 70 und 69), für den Judaskuss (als „Garofalo", Braun) in Windsor.

Abb. 6. Perino del Vaga, Supraporte in der Sala del Consiglio
Rom, Engelsburg

kreis einbezog, wie denn Caraglio mehrere Darstellungen der Götterliebschaften nach Perinos Zeichnungen ausführte, ebenso Bonasone Evangelisten und Szenen der Apostelgeschichte (letztere für das erwähnte Pluviale Pauls III.) usw.

Obwohl an Vielseitigkeit der Begabung mit Perino del Vaga nicht zu vergleichen, bildet ein anderer der jüngeren Nachfolger Raffaels, der aus der Lombardei stammende Polidoro Caldara da Caravaggio, gleichsam die Ergänzung zu dem geistreich-

Abb. 7. Perino del Vaga (Schule), Spiegelgewölbe der Sala del Consiglio
Rom, Engelsburg

beweglichen Florentiner. Während dieser in immer neuen Variationen das Thema der dekorativen Raumgestaltung abwandelt, wirft sich der Lombarde fast ausschliesslich auf die monochrome Bemalung der Häuserfassaden mit figürlichen Darstellungen — eine Gattung, die, ohne damals eigentlich als untergeordnet zu gelten, doch schon infolge der Beschränktheit der Möglichkeiten nicht mit der Innendekoration wetteifern konnte. Bereits durch Peruzzi, der nach Vasaris Zeugnis derartige Fassadenmalereien als erster ausgeführt hat, war als Hauptthema die antike Historie aufgestellt worden; das durch die Art der Aufgabe gegebene Kompositionsschema war der fortlaufende Fries (zwischen den Stockwerken) oder für weniger umfangreiche

Abb. 8. Perino del Vaga, Perseusfries (Fresko)
Rom, Engelsburg

Abb. 9. Perino del Vaga, Silenzug (Zeichnung)
Paris, Louvre

Darstellungen reliefartig behandelte Rechtecke (zwischen den Fenstern). Von all den zahlreichen bemalten Fassaden Polidoros hat sich nur eine, die des Palazzo Milesi in der Via della maschera d'oro — und auch diese in sehr ruiniertem Zustande — auf uns gerettet; es ist somit nicht mehr möglich über diese Dinge, die in ihrer Zeit und weit bis in das XVII. Jahrhundert hinein eine ausserordentliche Berühmtheit genossen haben, nach dem Augenschein zu urteilen. Soweit die zahlreichen Stiche und Nachzeichnungen eine Meinung darüber gestatten, verdienten sie ihren Ruhm durch den überquellenden Reichtum der Erfindung, durch die Schönheit der Bewegungsmotive und Draperien ebenso wie durch die feine Anpassung an den besonderen Zweck und die daraus resultierende Strenge und Gebundenheit des Stils. Entsprechend der antikisierenden Tendenz, die an den Fassaden der Paläste noch stärker als im Innern zur Schau getragen wurde, entsprechend auch dem friesartigen Format wurden die Hauptanregungen aus antiken Sarkophag- und Triumphalreliefs geholt; die Anwendung des Chiaroscuro bezweckt sogar die andeutungsweise Vortäuschung plastischen Schmucks. Man kann in diesem Bevorzugen des Reliefmässigen eine direkte Parallele mit Perino del Vaga feststellen, nur dass die Figuren bei Polidoro stärker, illusionistischer aus dem Dunkel des Hintergrundes hervortreten. Auch die Gestalten sind kräftiger, gedrungener gebildet, die Komposition ist geschlossener, einfacher, mehr als bei Perino dem Ideal des antiken Reliefs angenähert, die Bildung der zahlreichen dekorativen Nebendinge verrät genauere antiquarische Kenntnisse, als sie der phantasievolle Florentiner besitzt.

Inhaltlich zerfallen die Kompositionen Polidoros in Darstellungen aus der antiken Geschichte und Mythologie, in antike, speziell römische Szenen allgemeinen Inhalts (wie die besonders beliebten Opferszenen und Schlachten) und schliesslich in rein dekorative Stücke wie Trophäen, Opfergeräte und reich reliefierte Vasen. Alle diese einzelnen Arten finden sich in ebenso reicher wie strenger Verteilung an der erwähnten Fassade der Maschera d'oro. Hohe Berühmtheit genoss hier zumal der Niobidenfries, den wir uns nach dem vorzüglichen grossen Stich von Saenredam und den (Original?-) Zeichnungen der Ambrosiana ausreichend zu konstruieren vermögen, ferner die von Vasari besonders hervorgehobene Geschichte von Perillus, der zum Tode in dem von ihm verfertigten Bronzestier verurteilt wird (reproduziert durch Jacopo Laurentiani), die Flucht der Clölia und zahlreiche, meist aus Livius entnommene Szenen der ältesten römischen Geschichte. Religiöse Motive treten neben der Antike ganz in den Hintergrund.

Abb. 10. Polidoro da Caravaggio, Landschaftsfresko mit der Magdalenenlegende
Rom, S. Silvestro al Quirinale

Unter den erhaltenen Werken Polidoros stehen die beiden Landschaften mit religiöser Staffage in S. Silvestro al Quirinale in erster Reihe (Abb. 10). Sie sind von äusserster Zurückhaltung in der Farbe, fast gleich den Fassaden monochrom behandelt und besitzen, ähnlich den echten Zeichnungen[1]) des Künstlers, einen malerisch wirkenden pastosen Auftrag. Ihre eigentliche Bedeutung aber liegt in der glücklichen Verbindung imposanter Landschaftsmotive und Architekturen antiken Charakters. Man staunt, in so früher Zeit eine Gestaltung der heroischen Landschaft zu finden, die alles Wesentliche der späteren Entwicklung bis auf Dughet und Claude Lorrain vorwegnimmt. Nur einem geistesverwandten Zeitgenossen Raffaels konnte diese grossartige Neuschöpfung als Ergänzung zu dem neugefundenen Stile der Historie gelingen.

Als zweifellose eigenhändige Arbeiten Polidoros kann man ferner vier kleine Freskodarstellungen aus der legendären römischen Urgeschichte ansehen, die aus der von Giulio Romano erbauten Villa Lante stammen und später in den Besitz der Sammlung Hertz in Rom übergegangen sind. Es sind höchst bewegte, ja teilweise bis zur karikaturhaften Übertreibung gesteigerte Szenen, die ihrerseits ebenfalls durch unbefangen gesehene landschaftliche Motive besonders ausgezeichnet sind. Zumal die Auffindung der sibyllinischen Bücher (Abb. 12) und die Begegnung von Janus und Saturn gleichen den Kirchenlandschaften von S. Silvestro in den Einzelheiten der Vegetation in auffallendster Weise. Auch ein reizvolles mythologisches Bild, die fälschlich Perino zugeschriebene Galathea der Galerie Doria, verrät in den Eigentümlichkeiten der Bewegung und der Draperiemotive die gleiche Hand.

1) So verbreitet in den Kupferstichkabinetten und Privatsammlungen die Nachzeichnungen nach Polidoros hochgefeierten Fassadenmalereien sind, so selten kommen eigenhändige Zeichnungen des Künstlers vor. Sie sind an einer gewissen vibrierenden Rauheit des Pinselauftrags oder der Stiftzeichnung zu erkennen. Manchmal haben sie geradezu etwas Wildes, nicht nur in der Technik, sondern auch in den durchaus nicht wohlgerundeten, sondern eher eckigen, hastigen Bewegungen. Eine ansehnliche Serie von Rötelskizzen (Figuren in mannigfaltigen Bewegungen, vielfach heftig erregt) besitzt der Louvre (Braun 463 bis 467 und 307 bis 308). Besonders häufig sind darunter Gestalten, die sich bücken, kauern oder erschöpft hinsinken. Durchweg überwiegt das Ausdrucksvolle die schöne Linie. Grössere Kompositionen in der oben charakterisierten pastosen Chiaroscurotechnik sind die wundervolle Grablegung (Braun 72 als „Perino del Vaga") mit den angestrengt tragenden Männern vor einem romantisch-heroischen Landschaftsmotiv (Abb. 11) und eine kompositionell ebenso strenge wie technisch breit behandelte Opferszene (Braun 468). Auch diese Blätter befinden sich in der Sammlung des Louvre. Das Berliner Kupferstichkabinett hat (als „Parmigianino") eine Anbetung der Hirten mit Architekturkulisse vorn links und landschaftlicher Ferne rechts. Die Gebärden der Anbetenden haben wieder jenen Charakter des im Ausdruck Gesteigerten und gleichzeitig Ungelenken, Herben, der für Polidoro so bezeichnend ist.

Als die Plünderung Roms im Jahre 1527 die Stadt ihrer besten Künstler beraubte, war auch Polidoro unter der Zahl der Flüchtlinge. Er begab sich zuerst nach Neapel, dessen Boden sich jedoch

Abb. 11. Polidoro da Caravaggio, Grablegung Christi (Zeichnung)
Paris, Louvre

als wenig günstig für seine Kunst erwies. Infolgedessen siedelte Polidoro bald nach Messina über, wo er nach einer ziemlich umfassenden Tätigkeit 1543 der Hand eines Meuchelmörders erlag. Von seiner späteren Produktion ist heute wenig mehr vorhanden.

Abb. 12. Polidoro da Caravaggio, Auffindung der sibyllinischen Bücher (Fresko)
Rom, Sammlung Hertz

Das Hauptwerk der nachrömischen Zeit ist die 1534 für S. M. dell' Annunziata in Messina gemalte Kreuztragung (heute im Neapler Museo Nazionale). Es ist eine aus aller Tradition herausfallende sehr eigenwillige Schöpfung von bedeutendem Stimmungsgehalt. Schon die räumliche Anlage, in der das landschaftliche Motiv wieder stark hervortritt, verblüfft. Die im Verhältnis zu der ganzen Bildfläche ziemlich kleinen Figuren haben eine merkwürdige Intensität in der Bewegung und Physiognomik, die sogar manchmal (zumal in der Gruppe der Zuschauer an der Fels-Baumkulisse links oben) bis zum Verzerrten und Entsetzlichen geht. Das Kolorit ist durchweg von einem dunkeln, bräunlichen Einheitston, aus dem öfter ein warmes Rot hervortritt. Man sieht aus diesem ganz für sich dastehenden Bilde, dass es den Künstler im Grunde nach einer völlig anderen Seite hinzog als nach der Idealität der römischen Hochrenaissance. Aber so interessant uns Heutigen derartige Experimente sind, so wenig haben sie den allgemeinen Lauf der Dinge beeinflusst.

Entwicklungsgeschichtlich gehört Polidoro mit Perino del Vaga durchaus in den weiteren Kreis der Raffaelschule. Die entscheidenden Anregungen für das Studium der Antike verdankt er Giulio Romano, mit dem er die Reliefdarstellungen der Trajanssäule abgezeichnet haben soll. Doch emanzipierte sich Polidoro frühzeitig aus dem Bereiche des Urbinaten und bildete sich an der Antike zu einer Persönlichkeit von eigener Prägung aus. Vasaris Ansicht, dass er für das Koloristische wenig Begabung besessen und nur deshalb so ausschliesslich den Stil des Chiaroscuro ausgebildet habe, ist in dieser zugespitzten Formulierung kaum zutreffend. Aber allerdings drängte es den Lombarden von Hause aus überwiegend auf

die Helldunkelwirkung, die er mit einer in Rom ganz ungewohnten Intensität gehandhabt hat. Für die italienische Malerei ausserhalb Roms ist Polidoro da Caravaggio nicht annähernd von der Bedeutung Perinos gewesen, der in Genua und auch in Florenz tiefgehenden Einfluss auf die Entwicklung gehabt hat. Im italienischen Süden fand er wohl für seine Kunst einen leidlich geeigneten Boden, nicht aber Nachfolger von erheblicher Wichtigkeit. Sein Mitarbeiter Maturino aus Florenz, den Polidoro in Rom wegen der Anpassungsfähigkeit seines Talentes regelmässig verwandt hatte, war nur mit dem Gefährten zusammen ein erwähnenswerter Faktor; selbständige Bedeutung besass er nicht. Bald nachdem Polidoro Rom verlassen hatte, starb Maturino an der Pest. Trotz dieses vorzeitigen Endes der römischen Tätigkeit beider Künstler blieb ihr Einfluss auf die jüngere Generation, ja selbst auf viel spätere Meister wie Pietro da Cortona, ungeschwächt bestehen. Schon der Umstand, dass ihre Werke allen zugänglich waren und die vielleicht auffallendste Nüance im Bilde des neuen Rom bildeten, trug zu ihrer Popularität nicht unwesentlich bei. Als Lehrmittel für angehende Künstler schienen sie ganz besonders geeignet, da sie wie wenige anschaulich machten, in welcher Weise das Vorbild der Antike für die moderne Malerei nutzbar zu machen sei. Es muss aber hervorgehoben werden, dass von den wenigsten die Kunst Polidoros als solche für ein erstrebenswertes Ideal gehalten wurde; dazu lag ihre Einseitigkeit, verglichen mit dem blendenden Reichtum Perinos, allzu deutlich zutage.

Kapitel IV

Das Altar- und Tafelbild in der Nachfolge Raffaels

Nicht weniger einschneidend als in den Gattungen des historischen Freskobildes und der dekorativen Wandmalerei ist Raffaels Bedeutung auf dem Gebiete des Tafelbildes gewesen. Seine Wirkung erstreckte sich von dem Altargemälde grössten Stiles herab bis zum einfachen Madonnen- und Andachtsbildchen. Zu welcher monumentalen Bedeutung innerhalb des Kirchenraumes das Hochaltarbild durch ihn erhoben wurde, ist bereits betont worden. Eine ähnliche gesteigerte Haltung wird nun aber auch den Gemälden der Seitenaltäre und allen Gattungen des einfachen Staffeleibildes zuteil. Entscheidend ist hier wie in dem historischen Wandbilde das Moment der Einheitlichkeit, gewonnen aus Gesetzmässigkeit in der Kontrastierung. Der äusserste Reichtum in der Anordnung der Figuren, die effektvollste Anordnung des Gegensätzlichen in den Bewegungen und Bildachsen führt zu dem erstaunlichen Ergebnis einer Harmonie und Beruhigung, neben der das ausgehende Quattrocento trotz seiner Armut an Kontrasten und kontrapostierenden Bewegungsmotiven nervös und zerfahren aussieht. Die einheitliche Wirkung der Schöpfungen des „klassischen" Cinquecento wird also nicht, wie es bei den monumentalen Bestrebungen neuerer Künstler häufig versucht worden ist, durch blosses Weglassen und äusserliches Vereinfachen erzielt, sondern vielmehr durch das konsequente Unterordnen jeder Linie, jeder Form und Farbe unter jene Einheit, die man als den Bildgedanken bezeichnet.

Ein wesentliches Mittel zur Gewinnung dieser Einheit aus dem Kontrastierenden ist die veränderte malerische Haltung. Schon in der Messe von Bolsena und dem Heliodor trat sie in bemerkenswerter Weise hervor. Im Tafelbilde aber ist sie aus technischen Gründen von ungleich entscheidenderer Bedeutung. Die Einführung der Ölmalerei gab die Möglichkeit, eine weitaus intensivere Helldunkelkonstrastierung mit starken leuchtenden Lokalfarben zu vereinigen. Auf solche Weise wurden Helldunkel und Farbe zwei ausschlaggebende Faktoren in der Konzeption des Bildgedankens. Hatte das Quattrocento diesen im wesentlichen durch rein zeichnerische Mittel ausdrücken müssen — was leicht zur Unruhe führen konnte —, so war man nunmehr imstande, die Zeichnung durch eine starke

malerische Akzentuierung zu entlasten. Die Aufgabe, das Auge des Beschauers zu führen, wurde hierdurch ausserordentlich erleichtert. Und das Cinquecento-Ideal der plastischen Form gewann erst jetzt den Sieg über die mehr lineare, flächenhafte Anschauungsweise, nachdem die Möglichkeit gefunden war, durch entsprechende Abstufungen des Helldunkels und der Farbe plastische Werte zu verdeutlichen. Natürlich handelt es sich bei einer solchen Unterordnung der malerischen Mittel unter einen fremden Gesichtspunkt keineswegs um eine im eigentlichen Sinne malerische Auffassung. Farbe und Helldunkel dienen allzusehr der Vermittlung plastischen Inhalts, um sich — wie etwa in der venezianischen Kunst — nach ihren eigenen inneren Gesetzen fortentwickeln zu können. So ist denn das starke Helldunkel, wie es sich in den Tafelbildern Raffaels und seiner Fortsetzer immer mehr heraushebt, durchaus nicht von sinnlich einschmeichelnder, sondern eher von kalter Wirkung und das gleiche ist von der Koloristik mit ihrer Verwendung glasigleuchtender, oft recht hart und schrill zueinanderstehender Töne zu sagen. Dennoch ist dieses malerische Verhalten Raffaels nicht der Ausdruck irgendeiner Unvollkommenheit und Schwäche, sondern etwas durchaus Notwendiges, das den Voraussetzungen seines Stilwollens vollkommen entspricht.

Wenn in der Behandlung des Historienwandbildes die Steigerung und Vereinheitlichung des dramatischen Geschehens unmittelbar verwirklicht wurde, so konnte dies Moment in der Tafelmalerei naturgemäss nur in geringerem Umfange hervortreten. Im Kirchenbilde blieben der Umsetzung in das Dramatische gewisse Grenzen gezogen, wenigstens in dem Hauptthema, der von Heiligen umgebenen Madonna (Santa Conversazione). So geht denn die erste grosse Formulierung dieses Altarbildtypus im neuen Sinne, Raffaels Madonna di Foligno, mehr in formaler Beziehung als in der eigentlichen Konzeption über die Heiligenversammlungen des Quattrocento hinaus. So wuchtig und kontrapostreich auch die ernste Gruppe der Männer im unteren Bildteil, so voll plastischen Inhalts ferner die Madonna mit dem Kinde ist, so bleibt doch die Beziehung der Gestalten auf einen einheitlichen dramatischen Akt noch im Stadium des Versuches. Vollkommen erreicht ist sie in der hl. Cäcilie, ohne dass dabei von dem überlieferten symmetrischen Schema (in diesem Falle die Heilige an Stelle der Madonna) abgewichen wäre. Es ist vielmehr gerade die knappe kompositionelle Fassung, aus der die dramatisch entscheidenden Momente, der seelenvolle Aufblick der Cäcilie zu dem Chor der singenden Engel und der gesenkte Blick des Apostels Paulus, um so klarer, sprechender hervortreten.

Wie die in der Madonna di Foligno begonnene Gestaltung des Hochaltarbildes im architektonisch grossen Sinne durch die Madonna di S. Sisto weitergeführt wurde, ist bereits hervorgehoben worden. Aber auch die Steigerung des Dramatischen ist hier äusserst bedeutsam: in das einfache symmetrisch-tektonische Schema ist Bewegung gekommen, aus dem linearen Gefüge der überlieferten Dreieckskomposition löst sich die Madonna, frei im Raume schwebend, als visionäre Erscheinung los.

Gegenüber einer so feierlichen Gestaltung, wie sie bei der Madonna di Foligno und der Sistina schon durch die Stilerfordernisse des Hochaltarbildes bedingt war, besass das einfache, mittelgrosse Kapellenbild den Vorzug, einer freieren Behandlungsweise fähig zu sein. Einen Schritt in diese Richtung stellt die Madonna del pesce dar. Hier strömt die Bewegung in der Raffael-Tobiasgruppe von der linken Bildfläche her gegen die Mitte, wo sie von der Maria und besonders von dem Christkinde lebhaft aufgenommen wird, während die ruhig zusammengehaltene Figur des Hieronymus auf der anderen Bildhälfte den Ausgleich schafft. Liegt auch selbst dieser freien Umdeutung der Santa Conversazione immer noch das starke Fundament des symmetrischen Aufbaues zugrunde, so ist es doch mit soviel Geist dem naiven Auge verdeckt, dass es kaum noch unmittelbar wahrgenommen wird. So entsteht denn hier in der Tat eine bedeutungsvolle Neubildung, eine Überleitung des überlieferten starren, gewissermassen unwirklichen Beisammenseins von Symbolen in etwas Wirkliches, Lebendiges. Es wird eine Annäherung an den Stil des Historienbildes vollzogen, die sich zwar noch in den engeren Grenzen eines harmlos novellistischen Erzählens hält, aber als symptomatisch für die von Raffael eingeschlagene Richtung gelten darf.

Die Übertragung der Errungenschaften der grossen Freskohistorie auf das Hochaltarbild in seiner monumentalsten feierlichsten Form: das ist die epochemachende Tat der Transfiguration. Wie in der Madonna di Foligno und der Sistina ist auch in dieser so viel gewaltigeren Disposition der architektonisch gedachte Vertikalaufbau beibehalten. Wieder zerfällt die Bildfläche in eine obere Hälfte, in der das reinste symmetrische Gleichgewicht herrscht, und einen freier behandelten unteren Teil. Aber die Kontraste sind nunmehr im höchsten Masse gesteigert. Schrilles Toben der Diagonalen, plötzlich abgebrochene Linien, jähe Helligkeiten und schwere Schatten charakterisieren das laute irdische Treiben unten; oben klingt alles dies in der überschwänglichen Seligkeit des verklärten Christus rein und harmonisch aus. Man darf die Transfiguration als das eigentlich bahnbrechende unter Raffaels Altarbildern bezeichnen, wenn

man dabei die spätere Entwicklung der römischen Kunst im Auge hat. Denn hier sind zum ersten Male Möglichkeiten angedeutet, denen die Späteren bis zur äussersten Konsequenz der Verwirklichung nachgegangen sind. Das dramatische Element in seiner kühnsten Formulierung wird dem an sich mehr typischen, symbolischen Charakter des Altarbildes untergeordnet; das horizontale, reliefartige Aufreihen der Historie, wie es dem Wandbilde gemäss ist, wird in eine vertikale Tendenz umgesetzt, die der architektonischen Funktion des Tabernakels entspricht.

Die Transfiguration ist um so einflussreicher geworden, als — wohl wegen des allzu frühen Dahinscheidens Raffaels — die Zahl seiner Kirchenbilder mit historischen Themen auffallend gering ist. Die Grabtragung der Galerie Borghese zeigt zwar schon sehr deutlich, dass der Künstler nach der Seite des dramatischen Ausdrucks drängen würde, gehört aber noch der Periode vor den Fresken der Stanzen an und kam als Vorbild für die Späteren demgemäss weniger in Betracht. Anders die Kreuztragung Christi im Prado, das sogenannte „Spasimo di Sicilia", das stilistisch der Transfiguration nahesteht, und in seiner Wirkung durch starke Bewegungen, ausdrucksvolle Physiognomik und ausgesprochene Helldunkelkontraste ein wichtiges Beispiel der späteren Phase Raffaels genannt werden muss. Bei der Veranlagung Giulio Romanos liess sich leicht voraussehen, dass er, der Mitarbeiter seines Meisters, vollends in dieser Richtung weiterschreiten würde. Nur war es ihm nicht gegeben, dabei stets in den Grenzen eines reinen Geschmackes zu bleiben, vielmehr gefällt er sich nur zu oft in unvornehmer Übertreibung des Ausdruckes, in hässlicher Häufung der Gegensätze und Unterstreichung allerhand schmückender Akzessorien. Von dem Hochaltarbilde in S. Maria dell'Anima darf man immerhin sagen, dass es eine bedeutende dramatische Steigerung des überlieferten Schemas der Santa Conversazione darstellt, selbst über Raffael hinaus. Trotzdem muss die Hinzufügung des architektonischen Motives im Hintergrunde — so schön es an sich ist — als unorganisch und willkürlich bezeichnet werden. Auf der Steinigung des hl. Stephanus (Genua, S. Stefano; der Originalkarton im Lateransmuseum) ist der vertikale Aufbau der Komposition sowie die kompositionelle Idee der unteren Hälfte aus der Transfiguration abgeleitet. Aus tiefen Dunkelheiten wird die Gestalt des Märtyrers licht herausgehoben (Abb. 12); in einer Art von Halbkreis treten die Steinigenden weit in den Mittelgrund zurück und leiten zugleich, eine Raumdiagonale wenigstens andeutend, in den landschaftlichen Hintergrund über. Wenig organisch ist mit dieser unteren Gruppe die Glorie in den Wolken verbunden; den beiden sich unangenehm überschneidenden

Abb. 13. Giulio Romano, Steinigung des hl. Stephanus
Genua, S. Stefano

Gestalten Gottvaters und Christi fehlt die freie Leichtigkeit, die an dieser Stelle zu fordern war. Die ausserordentlich weite und reiche Ruinenlandschaft ist eine Weiterbildung des bereits charakterisierten

Abb. 14. Giulio Romano (und Penni?) Noli me tangere
Madrid, Prado

Typus auf Giulios Madonnenbildern; das in diesen landschaftlichen Gründen aufgestellte Ideal hat in der Folge auch ausserhalb Roms starken Einfluss ausgeübt.

Die Steinigung des hl. Stephanus ist die einzige bedeutende Geschichtsdarstellung unter den religiösen Tafelbildern Giulios geblieben. Wir besitzen allerdings genug Entwürfe zu religiösen Historien von ihm, aber die allgemeine Masslosigkeit, die darin

vorherrscht, lässt es wenig bedauern, dass nichts davon ausgeführt worden ist. Auf Penni braucht man in diesem Zusammenhange kaum einzugehen; erwähnenswert ist immerhin die einfach-edle Gestalt des malenden hl. Lucas (Galleria di S. Luca) und namentlich die Madonna di Monteluce (vatikanische Pinakothek), die ihm heute ganz zugewiesen wird. Ursprünglich war für den oberen Teil eine Assunta vorgesehen; auf diese Szene beziehen sich die bei einer Krönung Mariä ziemlich unverständlichen Gebärden der um das Grab versammelten Apostel. Zwischen Giulio und Penni könnte man bei der kompositionell recht armseligen Darstellung des Noli me tangere im Prado (Abb. 14) schwanken, das aus der Cappella Massimi in der SS. Trinità de' Monti stammt. Allein die Gestalt Christi kehrt auf einer Zeichnung der Auferstehung von Giulio (im Louvre; Braun 294) fast genau wieder, und überdies verraten die bereits angeführten Lünettenfresken der betreffenden Kapelle der SS. Trinità (vgl. S. 72) deutlich Giulios Erfindung. Penni dürfte mithin wohl lediglich als Gehilfe bei der Ausführung dieses Altarbildes in Frage kommen.

Ähnlich fragmentarisch wie im monumentalen Kirchenbilde ist Raffaels Schaffen in den schlichteren Gattungen der Tafelmalerei geblieben. Am abschliessendsten ist wohl das, was er im einfachen Marienbilde hervorgebracht hat. Man kann hier — in einem kleineren Ausschnitt freilich — stufenweise die ganze Entwicklung kennen lernen, die der Künstler von der perugineskeu Lyrik der Frühwerke bis zu der reifen dramatisch-plastischen Konzeption seiner römischen Madonnen und heiligen Familien durchlaufen hat. Immer mehr wird aus dem einfachen Nebeneinander eine kontrastreich bewegte, dabei plastisch geschlossene Gruppe; mehrfach wird sogar, um die Energie des Zusammenschliessens zu verstärken, nach dem Vorgange der Madonna Doni Michelangelos das Rundbild herangezogen (Madonna Alba, Petersburg; Madonna della Sedia, Uffizien). Es entspricht dieser Entwicklung nach der Seite des Bereicherten, mit Kontrasten und Bewegung Gesättigten hin, dass der einfache Gegenstand der Madonna mit dem Kind schliesslich nicht das letzte Wort behält, sondern in dem wesentlich entwicklungsfähigeren Thema der heiligen Familie aufgeht. Die immerhin noch durchsichtige, behutsame Fügung, wie sie etwa einer Madonna Alba eigentümlich ist, weicht dem stürmisch bewegten, kunstvoll verwickelten Knäuel einer Komposition in der Art der Madonna Franz' I. im Louvre und verwandter Bilder.

Die meisten dieser Werke rühren in der Ausführung und selbst kompositionell zu einem wesentlichen Teile von Giulio Romano und

anderen Schülern Raffaels her. Infolgedessen wird das Helldunkel darin immer härter und greller, die Schatten gehen bis ins Undurchsichtige, Schwärzliche, in den Bewegungen und in der Charakterisierung der Oberfläche (zumal in der minutiösen Behandlung der Gewandungen und des Akzessorischen) macht sich eine störende Übertreibung bemerkbar. Auch in den landschaftlichen Hintergründen äussert sich dieser Geist der Zersplitterung und Häufung: alle diese „interessanten" Durchblicke durch antike Ruinen, diese verschiedenartigen „bizarren" landschaftlichen Motive, diese absonderlichen Beleuchtungseffekte haben mit dem Wesen der Kunst Raffaels in der Tat wenig mehr zu tun. Ein Extrem scheint in Hinsicht auf solche Dinge bereits mit den beiden grossen Kompositionen des Pradomuseums, der sogenannten heiligen Familie unter der Eiche und der unter dem Namen „La perla" bekannten, erreicht zu sein. In ihnen drängt sich das Detail in solcher Fülle und Mannigfaltigkeit vor, dass es den unzweifelhaft noch grossen Stil der Hauptgruppe bereits ernstlich beeinträchtigt. Das gleiche gilt, womöglich noch in gesteigertem Masse, von der hl. Familie „mit der Katze" im Neapler Museum, die auch in der Erfindung mehr als das Werk Giulios als Raffaels zu gelten hat (Abb. 15). Hier tritt an Stelle der motivreichen Landschaft der „Perla" ein eingehend behandelter architektonischer Hintergrund, der schon auf den Mantuaner Architekten Giulio vorbereitet. Daneben andere lebende und tote Einzelheiten: eine reich geschnitzte Wiege, ein Kandelaber, Katzen, Vögel und dergleichen.

In analoger Weise wie die formale Gestaltung verschiebt sich nun in den Madonnen und heiligen Familien auch die geistige Konzeption. In den frühen umbrischen und selbst noch in den ersten römischen Schöpfungen steht die Gesinnung ungefähr auf gleicher Linie mit den traditionellen Andachtsbildern des Quattrocento, es ist dieselbe Stufe einer ererbten, naiven Religiosität, die das überkommene Symbol wohl individuell paraphrasiert, aber an seine Grundzüge nicht rührt. Seit der Schaffung der grossen Geschichtsdarstellung in den Stanzen dagegen erfolgt ein tief einschneidender Riss in der Konzeption des religiösen Stoffes. Selbst in der Gestaltung des einfacheren Andachtsbildes weiss sich nunmehr das Verlangen nach intensiverem dramatischen Ausdruck Geltung zu verschaffen. Aus dem, was im XV. Jahrhundert lediglich die Versinnlichung eines Symbols, wenn auch bereits eines menschlich umgedeuteten Symbols war, wird nunmehr etwas Wirkliches; und das Mittel, durch das sich dieses Wirkliche kundgibt, ist eben das Glaubhaftmachen einer Handlung, eines einheitlichen Geschehens, also das, was in der Folge als die „Invenzione" eines Bildes bezeichnet wird.

Es ist keine Frage, dass das Bestreben, die wenigen typischen und darum starren Züge des älteren Marienbildes durch etwas Lebendiges, in jedem einzelnen Falle neu Erfundenes zu ersetzen, schon in den ersten Madonnen Raffaels vorhanden war. Nur dass zwischen dem intuitiven Erkennen eines einzuschlagenden Weges und der Fähigkeit, ihn tatsächlich zu durchmessen, ein gewaltiger Abstand ist. Innerhalb des engen Ausschnittes der Madonnendarstellung wäre es jedenfalls kaum möglich gewesen, die Elemente einer solchen Fähigkeit zu erwerben. Dazu gehörte ein weiteres Feld, ein Kampfplatz, auf dem alle Kräfte erprobt und geschult werden konnten: es war eben die monumentale Wandmalerei, die es ermöglichte, die Probleme in einem solchen grösseren Zusammenhang zu sehen und die dazu zwang, sich von dem Banne des Typischen loszumachen. Erst auf der Grundlage des in den Heliodorfresken Gewonnenen konnte auch das kleine bescheidene Andachtsbildchen mit einem neuen Inhalt gefüllt werden, ohne dass dabei die Umsetzung des Traditionellen, Typischen in etwas Einmaliges, Besonderes den religiösen Charakter beeinträchtigte. Die zahlreichen „Inventionen" der Raffaelschen Madonnen sind zu bekannt, als dass es nötig wäre, auf all die einzelnen Züge hinzuweisen, die das Eindringen des „historischen" Stiles in das Marienbild beweisen. Immer unabhängiger wird Raffaels Konzeption, immer unmittelbarer schöpft sie aus der eigenen Phantasie und Empfindung. Eine Gestaltung, wie z. B. die sogenannte Madonna del passeggio[1]), geht darin so weit, einen Vorgang aus visionärem, gewissermassen dichterischen Sehen heraus hinzustellen — einen stillen, ruhevollen Abendgang der Maria mit dem Kinde in abgelegener idyllischer Landschaft, wobei ihnen der kleine Johannesknabe begegnet und vor Christus verehrend das Knie beugt. Moderne Beschauer nehmen derartiges zu leicht als etwas Selbstverständliches hin, weil es ihnen so unmittelbar einleuchtend und natürlich vorkommt. Den Zeitgenossen bedeutete es dagegen einen Vorstoss in jungfräuliche Gefilde künstlerischer Gestaltung, auf die aller Fortschritt hinzudrängen schien.

In gleicher Weise wie das Madonnenbild unterliegt die Darstellung von einzelnen Heiligen dieser neuen, individualisierenden Tendenz. Nicht als ob es Raffael darauf angelegt hätte, nach der Weise der quattrocentischen Wirklichkeitsfanatiker bestimmte Modelle mit all ihren teilweise rein zufälligen Eigenarten nachzubilden — sein Streben geht vielmehr auf das Formen menschlicher Typen in einem weiteren universellen Sinne. Aber das Wesentliche ist hierbei,

1) Hauptexemplar in der Bridgewater Gallery. Wie die meisten späteren Bilder nicht eigenhändig ausgeführt, aber in der Erfindung durchaus von ihm.

dass jeder einzelne Fall als ein in sich geschlossener Vorgang aufgefasst wird, dem eine einheitliche künstlerische Konzeption zugrunde liegt. Das bedeutet also, dass auch die einzelne Heiligen-

Abb. 15. Giulio Romano, hl. Familie („mit der Katze")
Neapel, Museo Nazionale

figur zum Träger einer dramatischen Handlung wird, in der sie ihre volle Bedeutung und Eigenart bewährt. In diesem Sinne hat Raffael seine hl. Cäcilie geschaffen, von der in einem anderen Zusammen-

hange schon gesprochen wurde; im gleichen Geiste stellte er so eindrucksvolle göttlich-menschliche Erscheinungen vor uns hin wie seinen predigenden jugendlichen Täufer und den hl. Michael, der den Drachen besiegt.

An letzter Stelle ist das Bildnis mit einigen Worten zu erwähnen. In dieser Gattung sind jeder bestimmten künstlerischen Tendenz allerdings durch die Notwendigkeit, die äussere Ähnlichkeit zu bewahren, gewisse Grenzen gezogen. Gleichwohl besteht ein beträchtlicher Spielraum für die schöpferische Phantasie des Künstlers, die das einzelne Individuum auf die Stufe einer höheren Gesetzmässigkeit zu erheben bestrebt ist. Er kann diese Absicht durch ein bewusstes Herausheben der bedeutenden, menschlich wesentlichen Züge verwirklichen, wie durch die Wahl eines charakteristischen dramatischen Motives oder auch nur einer einzelnen ausdrucksvollen Bewegung, endlich durch die Ausnutzung der in dem Kostümlichen, dem sonstigen Akzessorischen und dem Umgebenden, dem „Ambiente", enthaltenen Möglichkeiten. Für alle diese Kunstmittel bietet Raffaels Schaffen bemerkenswerte Beispiele, von dem Bildnis des feingebildeten, stillen Gelehrten bis zu den höchsten geistlichen und weltlichen Würdenträgern, von dem einfachen, scheinbar unbewegten Kopf auf neutralem Grund bis zu so pompösen, alle Künste der Regie voll ausnutzenden Monumentalporträts wie der Johanna von Aragonien und dem Gruppenbildnis Leos X. mit seiner fast beklemmenden starken Suggestion einer erhöhten Wirklichkeit.

Wenn man die bedeutsame Tragweite dieser Neuerungen Raffaels im Tafelbilde grössten und kleinsten Stiles überblickt, so muss man über die verhältnissmässig geringe Nachwirkung und fernere Ausgestaltung so mannigfacher Anregungen bei seinen unmittelbaren Nachfolgern eine gewisse Enttäuschung empfinden. Die Erklärung für dieses auffallende Missverhältnis mag zu einem Teile in den unglücklichen politischen Verhältnisen zu Ende der zwanziger Jahre zu suchen sein, vor allem aber darin, dass nunmehr die überlebende Gestalt des anderen Grossen der römischen Kunst die jüngere Generation wieder mehr in ihren Bann zog, und zwar gerade auf dem Gebiete des Tafelbildes, denn für den Stil der dekorativen Wandmalerei vermochte Michelangelos ganz andersgerichtete Natur keine mit Raffael vergleichbaren Anregungen zu geben.

Entscheidend für die schnelle Auflösung der Raffaelwerkstätte war ohne Zweifel der endgültige Fortgang des Giulio Romano aus Rom. Wie er in den späteren Werken Raffaels mehr als ein blosser Ausführender gewesen war, sondern geistig einen bedeutenden An-

teil an ihnen besass, so wäre er trotz aller seiner Härten der einzige gewesen, der die Raffaeltradition in einem grösseren Sinne weiter-

Abb. 16. Raffaellino dal Colle, Auferstehung Christi
Borgo S. Sepolcro, Dom

zuführen vermocht hätte. Freilich hätte die Gefahr bestanden, dass er die römische Kunst vom Monumentalen zum ungeschlacht Kolossalen, vom Historischen und Dramatischen zum bloss Illustrativen

abgelenkt hätte. Aber vielleicht hätte ihn selber der dauernde Aufenthalt in Rom vor einer solchen Entwicklung besser geschützt als die Niederlassung im italienischen Norden, wo er den unmittelbaren Zusammenhang mit der römischen Grösse notgedrungen verlieren musste.

Auch ein anderer, von seinen Zeitgenossen und selbst noch von Lanzi recht überschätzter Mitarbeiter Raffaels wandte sich bei dem allgemeinen Zerfall seiner Werkstatt von Rom ab und wurde insofern von grösserer Bedeutung, als er die Kenntnis der römischen Manier als erster in die südliche Toskana gebracht hat. Es war Raffaellino dal Colle, der bereits gelegentlich der Sala di Costantino erwähnt wurde. In seiner weiteren Tätigkeit hat er sich fast ausschliesslich auf die Herstellung braver, solider Altar- und Tafelgemälde gelegt. Von seinen zahlreichen Kirchenbildern für Borgo San Sepolcro und Città di Castello hat die Auferstehung Christi im Dom von Borgo (Abb. 16) in der Tat noch den engsten Zusammenhang mit dem römischen Raffaelkreise, aber nicht eben zum besonderen Ruhme des Künstlers. Während der vorn liegende Grabwächter das Motiv von Raffaels Heliodor völlig sinnlos wiederholt, ist der Auferstehende selber dem bereits erwähnten Noli me tangere des Prado (Abb. S. 91) entlehnt — ein Beweis, dass Raffaellino, dem eigene Ideen fehlten, eine Reihe von Vorlagen aus Rom mitgebracht hatte und diese ziemlich skrupellos in seinen toskanischen Arbeiten verwandte[1]).

Später schloss sich der Künstler an die florentinische Schule an, half Vasari bei der Festdekoration für den Einzug Karls V. in Florenz und weiterhin dem Bronzino bei den Wandteppichen aus der Geschichte Josephs. Diesem Entwicklungsgang des unselbständigen Meisters entsprechen die anderen, meist im Museo Civico von Città di Castello aufbewahrten Altarbilder, eine an Raffael erinnernde Verkündigung und die von Meistern wie Salviati und Vasari abhängige Kreuzabnahme und Assunta. Höchstwahrscheinlich hat man seiner römischen Zeit eine Madonna mit dem Christkind und dem jugendlichen Johannes der Galerie Borghese (Abb. 17) zuzuweisen, die bislang als Sermoneta bezeichnet wurde, mit dem sie aber nichts zu tun hat. Typen, Draperiemotive und Hände verraten hier ebenso wie die nicht uninteressante Hintergrundsarchitektur wieder den starken Einfluss des Giulio Romano. Das Christkind besonders ist jenem der Madonna della Catina in Dresden beinahe genau nachgebildet. Dafür

1) Auch die Anbetung des Kindes im Museo Mosca von Pesaro beweist nur zu deutlich das genaue Studium Raffaels. Der Künster war übrigens mit Bronzino u. a. an der Ausmalung der Villa Imperiale bei Pesaro beteiligt.

ist jedoch Raffaellinos Kolorit durchaus der Art seines Vorbildes entgegengesetzt, nicht schwer und tief, sondern eher allzu matt.

Abb. 17. Raffaellino dal Colle, Madonna mit Kind und Johannesknaben
Rom, Galerie Borghese

Perino del Vaga besitzt, wie sich nach der Art seiner Begabung ohne weiteres begreifen lässt, auf dem Gebiete des Tafelbildes nur eine sekundäre Bedeutung. Eines seiner ehemals be-

kanntesten Altargemälde, die bei Soprani[1]) beschriebene S. Conversazione für S. Francesco zu Genua, ist uns nur durch einen zeichnerischen Entwurf in Venedig (Abb. 18)[2]) überliefert; es hat danach den Anschein, als seien an dem Künstler alle Errungenschaften der freieren Manier Raffaels spurlos vorübergegangen, so durchaus geometrisch-linear ist der Aufbau, so undramatisch die Beziehung der Figuren zueinander. Eher als an Rom möchte man an den florentinischen Kreis um Fra Bartolommeo und Andrea del Sarto denken. Ähnliches ist von dem in der Accademia ligustica zu Genua aufbewahrten Triptychon mit den drei Nischenfiguren der Heiligen Teramus, Petrus und Paulus und der das Ganze bekrönenden Madonnenlünette zu sagen, wenn sich die Qualität in Anbetracht der schlechten Erhaltung jetzt auch schwer beurteilen lässt. Und die von 1541 datierte S. Conversazione im Palazzo Gaetani zu Rom mit ihren geringen Fortschritten gegenüber dem verlorenen Bild von S. Francesco in Genua zeigt, dass Perino auch in seiner spätesten Zeit nicht soweit gelangt war, das geometrische Schema mit eigenem, individuellen Leben zu sättigen. Freier und selbständiger zeigt er sich im biblischen Geschichtsbild. Das gilt zumal von der 1534 datierten Geburt Christi, die, wiederum aus Genua (S. Maria della Consolazione) stammend, sich heute in der Sammlung Cook zu Richmond befindet. Der Helldunkeleffekt ist hier sehr überraschend und gut gewählt; der ganz links postierte männlich-jugendliche Nudo durchaus im Sinne jenes antikischen Geistes, der von strengen Beurteilern bald als allzu frei im kirchlichen Bilde beanstandet werden sollte.

Weitaus weniger individuell in Erfindung und Ausdruck ist der schreibende hl. Matthäus (Kopenhagen), ein vereinzelter Versuch Perinos im ganzfigurigen Heiligenbilde dramatischer Färbung. Die Abhängigkeit von Michelangelos Moses ist in der Gesamthaltung allzu deutlich und die Anpassung des Künstlers an sein Vorbild zu wenig geschickt, um nicht ein peinliches Gefühl zu verursachen. Einzig der kraftvolle Typus des Evangelisten mit dem intensiven Blick der weitgeöffneten Augen spiegelt die individuelle Auffassung des Künstlers in stärkerem Masse wieder. Gewisse Eigentümlichkeiten wie der Ausdruck des Auges und die greifende (linke) Hand erinnern denn auch in auffälliger Weise an einige noch zu erwähnende Madonnenbilder Perinos.

Eine eigentümliche Stellung nimmt unter Perinos Kirchenbildern

1) R. Soprani, Le Vite de' pittori, scoltori et architetti genovesi, Genua 1674.

2) Eine etwas abweichende, weniger genaue und bedeutend kleinere Zeichnung von zweifelhafter Eigenhändigkeit in der Albertina (Sc. romana 524). Das venezianische Exemplar ist mit dem Monogramm Perinos versehen.

Abb. 18. Perino del Vaga, Santa Conversazione (Zeichnung)
Venedig, Akademie

ein Altargemälde in der kleinen römischen Kirche S. Caterina della Ruota ein, das bei Vasari zwar nicht genannt wird, dem Künstler aber meines Erachtens aus stilistischen Gründen zuzuschreiben ist[1]). Es ist in einer sehr warmen, farbenschönen Freskomanier behandelt und wird von einem tabernakelartigen Stukkorahmen mit plastischen Verzierungen eingefasst. Die Komposition weicht von dem bekannten symmetrischen S. Conversazione-Schema wieder nur wenig ab, aber die Beziehung der beiden anmutig bewegten weiblichen Heiligen zu der Madonnengruppe wie die plastisch ausdrucksvolle und natürliche Fügung dieser selbst sind doch Züge, wie sie in den beiden oben genannten Bildern nicht vorkommen. Dazu tritt nun noch der besondere Reiz der von Perino meisterhaft beherrschten Freskotechnik und der geistreich dekorative Aufbau der rahmenden Einfassung, die über dem Sims als Abschluss nach oben noch eine lebendig behandelte Historiette in Chiaroscurobehandlung aufweist.

Mit der Madonnengruppe dieser in ihrer Art wohl vereinzelt dastehenden Schöpfung hängen nun einige Marienbilder (mit dem hl. Joseph) zusammen, die die Tradition der Raffaelwerkstätte in einer zwar keineswegs epochemachenden, aber glücklichen und sympathischen Art fortführen. Es sind Halbfigurenstücke, in denen die Madonna meist eine gewisse Steifheit und florentinisch anmutende Härte in den knitterigen Gewandfalten wie in den fein gezeichneten Kurven des Gesichtes aufweist. Um so lebendiger, kontrapostreicher ist dagegen das Kind mit seinem ungebärdigen Ausstrecken beider Beine, seinen stürmischen Zärtlichkeitsbezeugungen am Halse der Mutter. Am bezeichnendsten für diese Gruppe von Madonnendarstellungen sind die in Chantilly (Abb. 19)[2]) und in der Liechtensteingalerie zu Wien aufbewahrten Versionen. Beide gehen in den Hauptmotiven unverkennbar auf Raffaels Madonna Garwagh in der National Gallery zu London und die Madonna di Casa Colonna im Berliner Museum zurück, verraten aber in der Formensprache und Empfindung Perinos eigenste Art. Die Liechtensteinmadonna erscheint in der Komposition als die abgewogenere Fassung, wozu das — wieder nach Raffaels Vorgang gewählte — Tondoformat das Seinige beiträgt. Ein in der Hauptgruppe kaum abweichendes Exemplar dieser Komposition (jedoch

1) Die Zuweisung der Guiden an den Florentiner Manieristen Coppi ist schon darum unhaltbar, weil dieser einer um drei bis vier Jahrzehnte späteren Entwicklungsphase angehört. Seine noch zu besprechende künstlerische Art ist gänzlich abweichend. Offenbar beruht die Zuschreibung auf einer Verwechslung mit anderen Werken Coppis in der Kirche S. Caterina della Ruota.

2) Eine schwächere, in der Haltung des Christkindes leicht abweichende Fassung als „Scuola di G. Romano" in der Brera (Nr. 584).

ohne den hl. Joseph und in normalem Hochformat) besitzt der Duke of Northbrook — anscheinend die frühere Fassung des Wiener Tondos. Endlich muss noch eine laut Vasaris Angabe in

Abb. 19. Perino del Vaga, hl. Familie
Chantilly, Musée Condé

Florenz gemalte Madonna erwähnt werden, die im Auftrag des Goldschmieds Piloto entstand, aber unvollendet blieb. Man hat sie wahrscheinlich in dem Abbozzo im Besitz des Duke of Northbrook zu erkennen, auf dem die Maria nur eben vorgezeichnet

ist (ebenso der Kopf des Josephs), während die beiden sehr munteren Kinder Jesus und Johannes schon in der Hauptsache durchmodelliert sind. Ein gewisser Anklang an Fra Bartolommeo, der dieses überhaupt mehr florentinisch als römisch anmutende Werk zu charakterisieren scheint (der geringe Grad der Vollendung erlaubt kein bestimmteres Urteil), dürfte durch den Entstehungsort des Bildes genügend erklärt sein[1]).

Der berufenste Fortführer Perinos auf dem Gebiete der Madonnenmalerei ist Girolamo Siciolante da Sermoneta. Seine Anfänge wurden schon gelegentlich der Freskoausschmückung der Engelsburg unter Paul III. berührt; auch weiterhin hat sich Sermoneta in der Wandmalerei betätigt (von ihm die Fuggerkapelle in S. Maria dell 'Anima, ein Fresko in der vierten Kapelle rechts in S. Luigi de' Francesi, die Gestalten der Heiligen Katharina und Agathe in der Minerva[2]) und die Schenkung Pipins in der Sala Regia), doch ohne für das Grossdekorative eigentlich begabt zu sein. Im Altarbilde dagegen und zumal in der Madonnendarstellung fällt er durch Gewissenhaftigkeit der Zeichnung, ruhige Würde der Auffassung und Komposition angenehm neben manchem Nachfolger Michelangelos auf. Ein gutes Beispiel ist die farbenprächtige Santa Conversazione in S. Eligio de' Ferrari in Rom, die in eine streng symmetrische obere und eine freiere untere Hälfte (mit den Heiligen Jakobus, Eligius und Martin) zerfällt. Eine einfachere Fassung desselben Themas bringt die hl. Familie mit dem Erzengel Michael, dem Johannesknaben und einem lautespielenden Engel, die in der Galerie zu Parma verschiedenen Meistern, u. a. dem Perino del Vaga, zugewiesen wurde, aber in den Typen, Draperiemotiven usw. durchaus den Stil Sermonetas verrät (Abb. 20)[3]). (Ebenso auch die der Schule der Romagna fälschlich zugeschriebene Anbetung der Hirten, Nr. 184, von Siciolante)[4]). Besonders beliebt waren die ganz anspruchslosen Darstellungen der Madonna oder der hl. Familie von Sermoneta, die an den wenig geistreichen Typen, besonders an dem etwas

1) Das im Palazzo Rosso zu Genua dem Perino zugeschriebene schwächliche Marienbildchen ist wohl die Arbeit eines Schülers. Dagegen geht die Madonna mit dem segnenden Christkind in der Sammlung Cremer in Dortmund zum mindesten auf eine originelle Komposition des Künstlers zurück.

2) Eine schöne Vorstudie zu der hl. Agathe (Kohlezeichnung, weiss getönt, auf grünem Grund) in der Handzeichnungssammlung des Pal. Corsini in Rom (Gabinetto Nazionale delle Stampe Inv. 124183).

3) Offenbar identisch mit dem für Pier Luigi Farnese nach Vasari gemalten „quadro, che è in Piacenza, fatto per una cappella, dentro al quale è la nostra Donna, S. Giuseppe, S. Michele, S. Giovanni Battista, ed un angelo di palmi otto".

4) Wohl wie das vorige Bild von Siciolante während seines Aufenthaltes in Parma und Piacenza entstanden.

Abb. 20. Girolamo Siciolante da Sermoneta, hl. Familie mit dem hl. Michael
Parma, Galerie

blöden Blick der Madonna und den wulstigen Gewandfalten am leichtesten zu erkennen sind. (Beispiele: die durch starke Leuchtkraft

Abb. 21. G. Siciolante da Sermoneta, Martyrium der hl. Katharina (1572)
Rom, S. Maria Maggiore

der Farbe und kraftvolle Modellierung ausgezeichnete hl. Familie im Pal. Corsini zu Rom (Verwaltungsräume), eine schwächere Darstel-

Abb. 22. Girolamo Siciolante da Sermoneta, Beweinung Christi
Posen, Museum

lung gleicher Art in der Sammlung Messinger in München, die bereits Einflüsse Michelangelos verratende sitzende Madonna der Brera von 1561 und wohl auch die frühere, dem Giulio Romano zugeschriebene ganzfigurige Madonna der Galerie Colonna in Rom.)

Wo der Künstler sich im Altarbilde an historische Themen gewagt hat, erscheint er ausserordentlich ungleich. Bei weitem die

Abb. 23. Girolamo Siciolante da Sermoneta, Papst Paul III. mit Begleiter
Rom, S. Francesca Romana

bedeutendste Leistung ist die früher in SS. Apostoli zu Rom befindliche, heute im Museum von Posen aufbewahrte Beweinung Christi (Abb. 22), die im Stil noch stark an Perino del Vaga gemahnt und nach alter Tradition sogar auf einen Entwurf Vagas zurückgehen soll. Für diese — übrigens durchaus unverbindliche — Überlieferung würde auch sprechen, dass spätere Altarbilder wie die Kreuzigung in S. Giovanni in Laterano, die Geburt Christi in

S. Maria della Pace (1570) und das zwei Jahre später gemalte Martyrium der hl. Katharina in S. Maria Maggiore (Abb. 21) wesentlich steifer in der Komposition und Auffassung sind, und dass andererseits der Aufbau der früheren Beweinung zu Perinos Anbetung der Hirten von 1534 manche Analogien bietet. Das raffaelleske Element zeigt sich in unerfreulicher Abhängigkeit bei der Transfiguration Sermonetas in S. Maria in Aracoeli, einer in jeder Weise hinter dem Vorbild weit zurückbleibenden Bearbeitung der Verklärung Christi aus S. Pietro in Montorio.

Auf Sermoneta dürfte auch ein bisher für Perino del Vaga gehaltenes Doppelbildnis zurückzuführen sein: der sitzende Paul III. mit einer Begleitfigur in S. Francesca Romana (Abb. 23). Die auffällig agierende rechte Hand des Papstes stimmt mit jener des thronenden Richters im Martyrium der hl. Katharina (Abb. S. 106) genau überein, auch die Linke, wie die Hand des Begleiters sind in der Art Sermonetas; vor allem aber hat das Gesicht der Nebenfigur das eigentümlich Glotzende, Starre im Ausdruck, bedingt besonders durch die hervortretenden Augen, das die Typen des Künstlers so häufig entstellt. Die Verwandtschaft mit den Porträtfiguren auf der Pietà in Posen und jenen der Schenkung Pipins ist schlagend.

Kapitel V

Das plastische Ideal im Kreise Michelangelos

Wenn von Raffael gesagt werden durfte, dass er den Begriff des historischen Stiles und der monumentalen Dekoration im Sinne der Hochrenaissance festgelegt und im weitesten Umfang klärend auf die Entwicklung der monumentalen Malerei gewirkt hat, so besteht Michelangelos Eigenart vielmehr in der Rücksichtslosigkeit, mit der er sein durchaus bildhauerisches Empfinden auf die Malerei übertrug. Bei Raffael ein Verarbeiten mannigfaltiger Einflüsse, eine seiner elektischen Natur entsprechende Vielseitigkeit der künstlerischen Interessen, bei Michelangelo eine bewusst einseitige Fortführung der plastischen florentinischen Tradition, eine durch und durch eigene, unbeeinflussbare Empfindung für die Form, wie sie etwa die Meister des Florentiner Quattrocento, vor allem Donatello, besessen hatten. Während Raffael in einer langen Entwicklung durch intensives Aufsaugen verschiedenartigen künstlerischen Nährstoffes der erste grosse römische Meister und der Künder eines neuen gesamtitalienischen Ideals wurde, hat Michelangelo selbst bis in seine spätesten Schöpfungen hinein die herbe toskanische Eigenart niemals verleugnet.

In diesem inneren Verhältnis der beiden Meister ist ihre entwicklungsgeschichtliche Bedeutung klar enthalten. Raffaels Kunst ist zwar in ihren starken plastischen Werten ohne die voraufgehenden Schöpfungen des grossen Florentiner Rivalen nicht zu denken, aber was sie ihnen verdankt, ordnet sie ihren eigenen ganz anders gearteten Idealen unter. So wird in dem Dezennium 1510 bis 1520 der Urbinate, und nicht der ältere und bekanntere Florentiner, in der römischen Kunst — und über sie weit hinaus — wegweisend für die allgemeine Richtung der Entwicklung. Die starke, leidenschaftliche Persönlichkeit Michelangelos fühlt sich zurückgesetzt, unverstanden, und so vertieft sich allmählich nicht nur der persönliche Gegensatz zwischen beiden Meistern, sondern es entsteht überhaupt eine Parteinahme aller künstlerisch Interessierten für und wider, wobei sich nicht nur viele toskanische Landsleute Michelangelos, sondern auch manche oberitalienische Künstler in das Lager des Florentiners begeben. Aus der Frage der persönlichen Geschmackssympathie wird eine Angelegenheit des ästhetischen

Glaubensbekenntnisses. Michelangelo, der seit der Vollendung der sixtinischen Decke ganz durch die Plastik in Anspruch genommen ist, befindet sich gegen das Ende Raffaels hin in ausgesprochener Abwehrstellung; er versucht dem steten Vordringen des Urbinaten einen Damm entgegenzustellen. Sein Augenmerk fällt auf den einzig Begabten ausserhalb des Raffaelkreises, und man erlebt das merkwürdige Schauspiel, dass Sebastiano del Piombo, von Grund auf ebenso Venezianer wie Michelangelo Florentiner, von diesem gegen die Konkurrenz der Raffaelwerkstätte durch Empfehlungen und — was mehr war — durch Entwürfe und Zeichnungen unterstützt wird. Die Anfänge Sebastianos in Rom waren nicht glücklich gewesen; allgemein erschienen seine venezianisch unbefangenen Fabuliereien in der Farnesina als ein Missgriff, obgleich das Kolorit ausserordentliches Aufsehen erregte. Dementsprechend war er von der Monumentalmalerei zurückgetreten und führte den Wettkampf mit Raffael auf dem Gebiete des Tafelbildes mit besserem Erfolg weiter. Als Venezianer besass er eine Begabung für Farbe und malerischen Vortrag, mit der keiner im damaligen Rom konkurrieren konnte, ausserdem hatte er eine Art, die Form zu vereinfachen, den Faltenwurf in ganz grosse Motive zu gliedern, die nach den Übertreibungen und Geschmacklosigkeiten mancher Schulwerke Raffaels ausserordentlich wohltuend wirken musste.

Wie nahe er Raffael auf dem Gebiete des Bildnisses gekommen ist, sieht man aus der Tatsache, dass einige seiner schönsten Porträts lange unter Raffaels Namen gegangen sind, so das fälschlich als Fornarina bezeichnete Frauenbildnis der Uffizien und der bekannte Violinspieler. In der Farbe und der breiten malerischen Behandlung sind sie dem Urbinaten durchweg überlegen, obwohl sie selten die feine, unaufdringliche Beseelung haben, die in dem Juliusporträt oder dem Leo X. des Palazzo Pitti so bedeutend wirkt. Raffaels Weg war jedenfalls auch hier der bei weitem wichtigere; Sebastiano aber verstand es mit Hilfe einer ausserordentlich feierlichen Intonation des Helldunkels und ausdrucksvoller linearer Ruhe das Vornehm-Liebenswürdige, das etwa Raffaels Castiglione des Louvre besitzt, zu herber, unnahbarer Würde zu steigern. (Bildnis des Andrea Doria, Palazzo Doria, Rom; Porträt Clemens' VII. in Neapel.) Er hat mit diesen individuellen Mitteln für das Repräsentationsporträt einen ganz neuen linear festgefügten Typus (vgl. z. B. den Kardinal Pole zu Petersburg) gefunden und damit dem hohen römischen Stil in der Bildnismalerei den Weg gewiesen.

Wann die Beziehungen zwischen Michelangelo und Sebastiano beginnen, ist mit Sicherheit nicht festzustellen. Die erste grosse Aufgabe aber, wo sich Michelangelos Unterstützung bewähren sollte,

ist die im Wettbewerb mit Raffaels Transfiguration geschaffene Auferweckung des Lazarus (Abb. 24), die sich heute in der Nationalgalerie zu London befindet. Zu dem höchst grandiosen Lazarus ist die Vorzeichnung Michelangelos erhalten[1]), ebenso sicher geht die Figur Christi auf ihn zurück: nur bei ihm ist die Gewaltsamkeit, beide Arme mit gleich starken und nicht parallelen Gesten zu betrauen, denkbar. Im ganzen Kreise Raffaels findet sich nichts Ähnliches. An Energie wird diese Figur erst in dem Jüngsten Gericht der Sixtina von Michelangelo selber überboten: der Weltenrichter hat hier ebenfalls eine Doppelaktion in seinen Armen, an sich kaum machtvoller als jener auferweckende Christus, durch die Nacktheit allerdings noch bedeutend darüber hinausgreifend. Sieht man aber von den beiden Hauptgestalten ab, so kann die Komposition des Lazarusbildes nicht entfernt mit dem Historienstile Raffaels verglichen werden; die Nebenfiguren, in deren Behandlung der Urbinate schlechthin unübertrefflich ist, sind bei Sebastiano peinliche Aushilfsgestalten, arm an Ausdruck und Bewegungsinhalt. Zieht man gar die Transfiguration, mit der Sebastianos Bild konkurrieren sollte, heran, so entsteht in der Auferweckung des Lazarus der Eindruck von Flickwerk; Raffaels letzte Leistung tritt in ihrer ganzen bildmässigen Abgewogenheit und geistigen Überlegenheit hervor.

Ähnliches bleibt von den übrigen Werken Sebastianos zu sagen, die nach Zeichnungen oder unter der Einwirkung Michelangelos ausgeführt worden sind. Wundervolle Einzelgestalten, oft auch (wie in der Geisselung von S. Pietro in Montorio) wohlgerundete Figurengruppen, dazu eine zwar etwas düster gewordene, aber immer noch venezianisch feinempfundene Koloristik, verbunden mit schönen Landschaftsstimmungen: niemals aber Schöpfungen eines freien, strahlenden Genius. Dafür allerdings gelegentlich eine Kraft des tragischen Akzentes, eine herbe Grösse, die den Venezianer doch innerlich mit dem Geiste Roms verbunden zeigen. Am sichersten ist dieser Ausdruck der römischen Gravità nun freilich nicht in den grossen ganzfigurigen Gemälden getroffen, sondern in der eigentlich venezianischen Gattung des Halbfigurenbildes; Beispiele sind die feierlich getragene Heimsuchung des Louvre, die in prachtvoll breitem Dreieck aufgebaute heilige Familie der Londoner Nationalgalerie und die Passionsfigur des kreuztragenden Christus (Prado; Ermitage).

Nach Raffaels Tod ist Sebastiano auf dem Gebiete der Tafelbildmalerei in Rom ohne Frage der erste; seine Hegemonie findet

1) Auf die Streitfrage, ob dies und die verwandten Blätter wirklich von Michelangelo oder (nach Berenson) von Sebastiano selber seien, kann hier nicht eingegangen werden. Der Anteil Michelangelos an der Figur des Lazarus steht auf alle Fälle fest.

dann durch Michelangelos Rückkehr aus Florenz und einen aus relativ geringfügiger Ursache entstandenen Zwist mit ihm ein Ende.

Abb. 24. Sebastiano del Piombo, Auferweckung des Lazarus
London, Nationalgalerie

Nach zwanzigjähriger Pause begibt sich Michelangelo selber, der nur noch Bildhauer und Architekt zu sein schien, wieder an die Malerei: an demselben Ort, wo er das grandiose Erstlingswerk der

römischen Hochrenaissancemalerei geschaffen hatte, entsteht das Jüngste Gericht (1534 bis 1541).

Besass die sixtinische Decke ästhetisch immerhin noch gewisse Berührungspunkte mit dem Raffaelideal, das ja teilweise daraus abgeleitet war, so scheint das neue Riesenwerk alle modernen Errungenschaften der Monumentalmalerei bewusst zu ignorieren. Die gestellte Aufgabe, ein riesenhohes Wandbild, war an sich nicht von der Art, dass die Mittel der Raffaelschule dafür ausgelangt hätten. Nicht heitere Varietà, sondern eine herbe Grandiosität war an dieser Stelle zu fordern; in der Komposition konnte das massvoll Abgewogene, das räumlich Wohlbegrenzte Raffaelscher Historien nicht befriedigen, vielmehr drängte das Riesenformat zum Unbegrenzten Unendlichen. Auch das Prinzip der das Auge unterhaltenden Abwechslung von Bekleidetem und Nacktem, von Architekturen, Landschaften, Ornamentalem usw. konnte und sollte nicht beachtet werden: überall Nacktes, nicht von verschiedenem Charakter, sondern durchweg von herkulischer, übermenschlicher Bildung — dabei der Massstab willkürlich geändert, die Bewegungen alle Möglichkeiten des menschlichen Leibes mit dem Gestaltungsreichtum des Schöpfers selber vor uns hinstellend.

Was das Jüngste Gericht nach der Seite der Bewegung hin bot, war in der Tat unermesslich. Und dennoch lag jeder Gestalt eine bestimmende Gesetzmässigkeit in der Kontrapostik und der Führung des Konturs zugrunde. Es ist das Ideal der „Figura serpentinata", das Michelangelo nach Lomazzo[1]) dem Marco da Siena mit den Worten mitgeteilt haben soll, er müsse sich stets der Figura serpentinata bedienen, darin bestehe das ganze Geheimnis der Malerei. Diese nach dem Prinzip des Kontraposts kunstvoll ausbalanzierte Gestalt war an sich keine neue Erfindung. Sie entspringt ganz naturgemäss dem bildnerischen Empfinden, und es ist nicht wunderbar, dass sich die ersten Ansätze nach dieser Richtung bei Meistern wie Signorelli und Lionardo finden. Im Spätstil Michelangelos aber erhält die „Serpentinfigur" ihre konsequente Ausgestaltung. Wie sie entsteht, zeigen anschaulich die folgenden Anweisungen Lomazzos[2]): „man muss bei allen Drehungen und Windungen des menschlichen Körpers so verfahren, dass auf der rechten Seite der Arm auf irgendeine Weise aus der Figur heraustritt, während die andere Seite des Leibes sich verliert und der linke Arm nur die Bewegung des rechten unterstützt. Sodann muss das linke Bein hervorkommen, das rechte dagegen sich verlieren.

1) Lomazzo, Trattato dell'Arte della Pittura, Mailand 1585, I, c. 1, S. 22 bis 23.
2) Lomazzo, a. a. O. IV, c. 4, S. 296.

Das Gleiche hat viceversa zu geschehen, wenn der linke Arm aus der Figur hervortreten soll."

Es ist offenbar, dass eine derartige Anordnung, so schematisch sie zunächst scheint, eine Fülle von Möglichkeiten in sich birgt. Doch haben sie alle jenes bildhauerische Selbstgenügen untereinander gemein, das mit einer räumlichen Umgebung nicht rechnet, weil es sich damit begnügt, die Bewegung innerhalb des Körpers ausklingen zu lassen. Darin äussert sich eben das Spezifische der Veranlagung des grossen Maler-Bildners, dass er eine Anschauungsweise, die im Grunde aus der isolierten Skulptur hervorgeht, auf das vielfigurige Freskobild übertrug; darin liegt das ebenso Geniale wie für die Nachahmer Gefährliche seines Jüngsten Gerichtes.

Uns Heutigen ist es kaum möglich, die Wirkung auszudenken, die das gewaltigste aller Wandbilder unmittelbar nach seiner Enthüllung auf die neue Generation ausgeübt hat. Die Augen, die sich an der blühenden Schönheit Raffaelscher Dekorationen, an den Fruchtkränzen, Grottesken, Chiaroscuri und Nischenfiguren der Giovanni da Udine und Perino del Vaga bis zur Übersättigung geweidet hatten, sahen sich einer Konzeption gegenüber, deren Grandiosität alle packte, ohne dass sie in ihrer Herbheit dem römischen Empfinden eigentlich entsprochen hätte. Auch diejenigen, die etwa dem bildhauerischen Schaffen Michelangelos in Florenz gefolgt waren, die das Wachsen des neuen Körpergefühls bei dem Meister beobachtet hatten, mussten durch die neue Schöpfung überrascht und überwältigt werden. Diese Fähigkeit, den menschlichen Körper gleich einem unendlich ausdrucksvollen, aber an sich willenlosen Instrument einem höheren Schöpferwillen zu unterwerfen, war ihnen zwar von der sixtinischen Decke her bekannt, aber sie sprach zu ihnen in dem neuen Werk mit despotischer Gewalt, aufs unerhörteste gesteigert.

Die Bewegung, die das Jüngste Gericht in der römischen und überhaupt der mittelitalienischen Malerei hervorrufen sollte, war stark genug, das Nachwirken des Raffaelschen Einflusses ernstlich in Frage zu stellen. In der Behandlung des Nackten konnte es fortab nur noch dies einzige grosse lebende Vorbild geben; in den Proportionen der Figuren, den Verkürzungen, Bewegungsmotiven trat füglich eine allgemeine Änderung ein, nicht minder aber in weitergreifenden Dingen wie in den Fragen von Komposition, Massenwirkung, Raumbildung usw.: kurzum das Raffaelideal erlitt eine Modifizierung, die seinen innersten Kern mit angriff.

Freilich wich die Art, wie sich der Einfluss Michelangelos durchsetzte, von dem Stile, in dem die Raffaelschule sich konstituiert hatte, durchaus ab. Der Urbinate stellte die jüngeren Kräfte in seine eigenen Aufgaben ein, gab ihnen Gelegenheit, ihre eigentüm-

liche Begabung selbständig zu bewähren und zügelte sie hauptsächlich durch das Vorbild seines kristallreinen Geschmacks. Michelangelo wirkte durch abgeschlossene, ganz und gar persönlich erdachte und ausgeführte Werke wie das Jüngste Gericht; ihnen gegenüber blieb dem Lernenden keine andere Wahl als blinde Nachahmung, verzweiflungsvolles Studium jeder Einzelheit, willenloses Aufgehen in einer Terribilità, die alles Individuelle sich unterjochte. Daher entschlossen sich manche Künstler — was im Raffaelkreise undenkbar gewesen wäre — Entwürfe und bis ins letzte ausgearbeitete Kreidezeichnungen des Meisters mit grösster Genauigkeit in ihren Bildern zu kopieren, ja selbst nach seinen plastischen Werken Gemälde auszuführen, natürlich unter ganz willkürlicher Wahl der Farben und durchweg ohne die malerische Begabung eines Sebastiano del Piombo.

Der bekannteste unter diesen Michelangelokopisten ist Marcello Venusti, ein Mantuaner, der ursprünglich an den Arbeiten Perinos del Vaga beteiligt war, dann aber in das andere Lager überging. Von seinen zahlreichen Kopien nach Michelangelo ist wohl die namhafteste jene Miniaturnachbildung des Jüngsten Gerichtes in Neapel, die wegen ihrer Genauigkeit den besonderen Beifall des Meisters fand, ferner die Altarbilder einer Verkündigung in S. Giovanni in Laterano (Abb. 25) und S. Caterina de' Funari, die in zahlreichen Exemplaren erhaltenen, auf Zeichnungen Michelangelos zurückgehenden Kompositionen des Ölbergs, der hl. Familie („il Silenzio")[1], der Austreibung der Wechsler, Auferstehung Christi u. a., sämtlich sehr unpersönlich und glatt gemalte Bilder von harter Farbenwirkung, aber markanter und zuverlässiger Modellierung.

In Venustis selbständigen Gemälden verrät sich der Einfluss Michelangelos weniger durch übertriebene Bewegungen oder Verkürzungen als durch die konsequent innegehaltene präzise, straffe Modellierung. Die Ausführung ist überhaupt in den kleinen Bildern (ein Beispiel: die Auferstehung Christi in der Pinakothek von Forli) sehr sorgfältig; die Altargemälde haben dagegen eine gewisse Flauheit und Trübheit des Tones; gelegentlich überraschen feine grauliche Töne, die noch von Sebastiano zu stammen scheinen. Ein Bild wie die (signierte) Anbetung der Hirten in der Pinakothek von Perugia besitzt solche Vorzüge und wirkt durch die Schlichtheit der Komposition gegenüber vielen Zeitgenossen sympathisch (ähnlich, doch weniger günstig, eine Natività in S. Silvestro al Quirinale). Seine namhafteste Arbeit in Rom sind die 15 Mysterien des Rosenkranzes an der Decke der Cappella del Rosario in S. Maria

1) Das Exemplar im Leipziger Museum voll signiert und 1564 datiert.

Abb. 25. Marcello Venusti, Verkündigung
Rom, S. Giovanni in Laterano

sopra Minerva (Abb. 26), sehr gewissenhaft und von schlichter Empfindung (in Öl ausgeführt).

Eine bewegtere Laufbahn als Venusti war dem Battista Franco vorbehalten. In Venedig ca. 1510 geboren, wendet er sich mit 20 Jahren nach Rom und gerät alsbald unter den Bann der Kunst Michelangelos, dessen sixtinischer Decke er ein beharrliches und

einseitiges Studium widmet. Trotz seiner venezianischen Herkunft ist er für die Farbe unbegabt (vielleicht ist hierin der Grund für den Fortgang aus Venedig zu sehen), dafür beherrscht er die Federzeichnungsmanier mit einer Virtuosität, in der ihn wenige erreichen; sein Strich ist von graziler Elastizität, meist sehr dünn und dabei ausserordentlich sicher. Allerdings bleibt in seinen zahlreichen und berechtigterweise hoch bewerteten Zeichnungen fast immer etwas Zusammenhängendes und Spielerisches, das sich auch durch seine Produktion als Maler und Kupferstecher hindurchzieht. Es fehlt ihm durchaus der Sinn für kompositionelle und dramatische Bild-

Abb. 26. Marcello Venusti, Anbetung der Hirten
Rom, S. Maria sopra Minerva

einheit — kein Wunder daher, dass es ihm nicht gelungen ist, sich in einer Umgebung durchzusetzen, deren Anforderungen in dieser Beziehung durch Raffaels Wirken ausserordentlich gesteigert waren. Beseelt von dem Verlangen, Michelangelos Werke vollständig zu beherrschen, wendet sich Franco um die Mitte der dreissiger Jahre nach Florenz, wo er der Cappella Medici eingehende Studien widmet. Sein dort entstandenes halballegorisches Bild der Schlacht von Montemurlo (Palazzo Pitti) ist aus Michelangeloreminiszenzen unorganisch zusammengesetzt[1]), dazwischen sind unzusammenhängende Gruppen

1) In den Lüften der Ganymed, unten rechts die Hauptfigur aus dem sogenannten „Traum" Michelangelos; die Gruppe der beiden erregt miteinander Redenden links nach einer Federzeichnung in Oxford (Braun 60), die zuerst von Frey Michelangelo abgesprochen wurde und meines Erachtens als selbständige Vorstudie Francos anzusehen ist.

von kämpfenden und gefangenen Abgeführten angebracht; das Ganze wirkt durch die unklare Komposition und Darstellung nicht minder unerfreulich wie durch das trübe, hässliche Kolorit. Als Franco nach Rom zurückkehrte, war gerade Michelangelos Jüngstes Gericht vollendet, das er sofort „con infinita maraviglia" (Vasari) in allen seinen Teilen abzeichnete. Nach den durchweg untergeordneten Aufgaben (Festdekorationen u. ä.), die ihm bisher zugefallen waren, erhielt er den Auftrag, in dem Oratorio von S. Giovanni decollato

Abb. 27. Battista Franco, Gefangennahme Johannes des Täufers (Fresko) Rom, S. Giovanni decollato

eine Gefangennahme des Täufers al fresco zu malen (Abb. 27); wieder ist die Komposition zusammenhanglos, die Figuren meist in schwerem Gewandwurf erstickend, der Sinn des Ganzen nahezu unverständlich. Eine direkte Entlehnung aus Michelangelo hat der Künstler diesmal zwar vermieden, doch verleugnet der vorn gelagerte männliche Akt nicht seine Inspiration durch den (von Pontormo ausgeführten) Karton der liegenden Venus.

Obwohl das Fresko wenig Beifall fand, bekam Franco einen weiteren monumentalen Auftrag: der Herzog von Urbino übertrug

ihm die Ausmalung einer sehr ausgedehnten Kapellendecke, die Franco unter Aufbietung der Patriarchen, Propheten und Sibyllen der Sixtina mit einer Krönung Mariä ausmalte, wieder mit dem monotonen Gewandwurf, dem freudlosen Kolorit der Gefangennahme des Johannes. Man hätte kaum Veranlassung, auf diese (untergegangene) und andere in Urbino entstandene Arbeiten (Bilder mit dem Leben Christi in der Sakristei der Kathedrale u. a.) einzugehen, wenn nicht der junge Barocci durch diese Werke den ersten Begriff von der Maniera romana erhalten hätte. Battista Franco wird als erster Lehrer Baroccis ausdrücklich überliefert, obgleich von einem tiefer reichenden Einfluss gewiss nicht die Rede sein kann — dazu waren die Naturen der beiden zu verschieden und die Begabung des jungen Urbinaten zu bedingungslos überlegen. Erwähnenswert ist übrigens, dass Franco, dessen Bedeutung als Zeichner wir charakterisiert haben, damals „zahllose" Entwürfe für Majoliken geliefert hat, die grösseren Anklang als seine Monumentalmalereien fanden. Sein Leben beschloss er — merkwürdigerweise — in seiner Heimat Venedig, wo die wenigen erhaltenen Arbeiten (am besten die Grottesken und Figuren an der Decke der Scala d'oro des Dogenpalastes) neben den Werken der Zeitgenossen stark abfallen. Seine Tafelbilder sind heute sehr selten; ausser den oben genannten möchten ihm in der Pinakothek von Lucca eine umfangreiche Heimsuchung (Depot) mit anspruchsvollen Aktfiguren vorn und eine wunderlich aufgefasste und komponierte Grablegung (Abb. 28) zuzuweisen sein (als „Daniele da Volterra"). Die überlangen Gestalten, die energielosen Draperien, Kolorit und Malereien stehen dem Montemurlobilde am nächsten. Auch die Sebastiano del Piombo genannte Grablegung im Bridgewater House zu London (Nr. 31) ist nach dem düsteren Kolorit und der charakteristischen Linienführung dem Franco zuzusprechen. Andere Bilder (in Osimo u. a.) sind bei Lanzi aufgezählt.

In grossem Abstande von Venusti und Franco ist Daniele da Volterra (sein Familienname war Ricciarelli) zu nennen. Obwohl er Michelangelo tiefer verstanden hat als beide, ja selbst als Sebastiano del Piombo, der ebenfalls auf ihn gewirkt hat, steht er seinem grossen Vorbild als durchaus selbständige Persönlichkeit gegenüber. Geboren 1509 in Volterra, empfängt er nach Vasari die ersten Elemente von Sodoma, der dort wegen einiger Aufträge gerade weilte; auch Baldassare Peruzzi hat auf ihn einen gewissen Einfluss ausgeübt. Spuren dieser Einwirkungen sind in einem aus dem Palazzo del Podestà stammenden Fresko der Giustizia unschwer wahrzunehmen (heute Galleria comunale). Während das Kolorit

und die etwas gewöhnliche Modellierung und Formensprache an Sodoma erinnern, scheint die Anlage des Triumphbogens mit dem Mediciwappen und der reichen Dekoration von Peruzzi abhängig

Abb. 28. Battista Franco, Grablegung Christi
Lucca, Pinakothek

(vgl. etwa dessen Uffizienzeichnung für den Possesso Leos X., 1513)[1]). Das Ganze verrät eine noch ungezügelte, wuchtige Formkraft, wie

1) Abgebildet im Jahrbuch der Kunsthist. Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses, 1902—03, S. 19, bei Hermann Egger, Entwürfe Baldassare Peruzzis für den Einzug Karls V. in Rom.

sie auch den reifen, in Rom entstandenen Werken Danieles zugrunde liegt; von der „grandissima, anzi infinita fatica", die nach Vasari das Charakteristikum der ersten Arbeiten Ricciarellis sein soll, ist gerade hier weniger zu bemerken als in der späteren Zeit des Künstlers.

In den ersten römischen Jahren sucht er wie fast alle aus der jüngeren Generation Anschluss an die Werkstatt Perinos del Vaga und führt in S. Marcello die Cappella del Crocifisso zu Ende, indem er zu dem hl. Markus Perinos den (schon von Perino begonnenen) Johannes Evangelista hinzufügte und die beiden anderen Evangelisten nach seinen eigenen Entwürfen ausführt. Schon in diesen beiden höchst energisch aufgefassten Gestalten äussert sich deutlich der überwiegende Einfluss Michelangelos. Zwar hält sich das kompositionelle Schema noch an die reliefmässige Gestaltungsweise Perinos, aber die plastische Wucht und Bewegungsfülle namentlich des heiligen Lucas entfernt sich von aller raffaellesken Tradition. Die Füllung der zu schmückenden Fläche ist eine ganz andere, ungleich reichere und räumlicher wirkende geworden. Fast drohen die Figuren den Rahmen zu sprengen. Einzelne starke Verkürzungsmotive, wie das linke Bein des Lucas, scheinen sich dem Beschauer entgegenzustrecken. Bald nach der Cappella del Crocifisso (1543) erhält Daniele ebenfalls durch Vermittlung Perinos den Auftrag zu einem Fries im Palazzo Massimi, zu dessen Gegenstand er die Geschichte des Fabius Maximus wählt. Die Einteilung sieht abwechselnd eine Historiette (Abb. 29) und eine stehende, als gemalte Plastik aufgefasste antike Gottheit vor; dazwischen Stukkaturen (Fruchtschnüre in vertikaler Anordnung). So sehr dieses System wieder an Perino erinnert, so deutlich ist doch auch hier in der Behandlung des Nackten, den brillanten Verkürzungen das Studium Michelangelos zu gewahren. Die Komposition hat eine Knappheit und Konzision, die mit Perinos Art wenig gemein hat; der Geist ist nicht zierliche Anmut, sondern lastende Wucht und Strenge. Manche der Szenen bieten auf kleinstem Raum ein Maximum von Plastik und Bewegung.

Der Erfolg, den diese ersten Talentproben Danieles hatten, verschaffte ihm einen selbständigen Auftrag, die Ausmalung der Cappella Orsini in der SS. Trinità dei Monti (1541). Von der überaus reichen Ausschmückung der Kapelle mit Szenen der Legende des heiligen Kreuzes, die uns Vasari genau beschreibt, ist einzig die Hauptdarstellung, das Fresko der Kreuzabnahme, noch erhalten (Abb. 30), auch dieses aber in einem Zustande, der nur über die Komposition eine zuverlässige Meinung gestattet. Diese Kreuzabnahme, die besonders früher den nicht unverdienten Ruf genoss, zu den grossartigsten Schöpfungen der neueren Malerei zu gehören und die auf

Meister wie Rubens einen unverkennbaren Eindruck gemacht hat, soll nach einer in jüngerer Zeit ziemlich allgemein gewordenen Meinung irgendwie auf Zeichnungen Michelangelos zurückgehen. Vasari weiss hiervon freilich noch nichts, obwohl er doch andererseits über die Beziehungen Sebastianos zu Michelangelo so gut unterrichtet ist. Wenn man nun aber die Kreuzabnahme mit den Fabiusgeschichten des Palazzo Massimi vergleicht, so ist es unmöglich, zu übersehen, dass sowohl in der Komposition wie in den Bewegungsmotiven, Draperien usw. die stärksten Berührungspunkte vorhanden sind, mag auch in der Kreuzabnahme entsprechend der grösseren

Abb. 29. Daniele da Volterra, Friesdarstellung aus der Geschichte des Fabius Maximus
Rom, Palazzo Massimi

Aufgabe und den wachsenden Fähigkeiten Danieles ein bedeutender Fortschritt festzustellen sein. Gewiss sollen die stilistischen Beziehungen zu Michelangelo keineswegs geleugnet werden, sie sind aber durchaus nicht so stark, um eine Direktive von dieser Seite her wahrscheinlich zu machen. Eher kann man in der Gesamtdisposition eine gewisse Beziehung zu einem — noch weiterhin zu erwähnenden — Werke des Rosso Fiorentino feststellen. Es ist die für Volterra schon zu Beginn der zwanziger Jahre geschaffene Kreuzabnahme, ein Werk, das auf Daniele in seiner Heimatstadt sicherlich einen starken Eindruck gemacht hatte. Ohne dass irgendein bestimmtes Motiv aus Rossos Bild entlehnt wäre, erweckt doch die ganze Komposition den Anschein, als fusse sie auf jener bedeut-

samen Schöpfung[1]). Dabei geht sie über ihr Vorbild in der Grossartigkeit und dem Bewegungsreichtum unendlich hinaus. Figuren wie der beide Arme weit von sich streckende Johannes, wie der den Leichnam Christi an Brust und Schenkel haltende Mann sind den analogen Figuren Rossos ausserordentlich überlegen; auch die so sehr gerühmte hochdramatische Gruppe der Marien und endlich der brillant verkürzte Christus weichen von der etwas starr linearen Konstruktion des Florentiners aufs glücklichste ab. Die gesamte Komposition gibt sich als das selbständige Produkt eines Künstlers zu erkennen, der wohl von Rosso wie von Michelangelo gelernt hat, aber seinen Vorbildern gegenüber eine achtunggebietende Unabhängigkeit bewahrt. Verglichen mit Sebastiano del Piombo ist er entschieden der plastischer denkende, konstruktivere Kopf, deshalb auch befähigter, die Kunst Michelangelos zu begreifen und selbständig zu verarbeiten als der malerisch gewiss feinere Venezianer.

Nach der Kreuzabnahme, die im Schaffen des Künstlers den Höhepunkt bezeichnet, tritt bei ihm in wachsendem Masse das reflektierende Moment hervor; er schwankt zwischen der Malerei und der Skulptur, der er sich immer ausgesprochener zuwendet. Seine Begabung für die Stucktechnik hatte er bereits in der Kapelle der Trinità dei Monti bewiesen; als Perino del Vaga 1547 gestorben war, fiel ihm die Vollendung der Sala Regia zu, d. h. zunächst die Einteilung der Wände durch Stukkaturen. Daniele gab in dieser Wandgliederung eine wahrhaft grandiose Lösung, die über Perinos Kassettendecke an Kühnheit weit hinausragt: sechs grosse von Stukkaturen umrahmte Rechtecke waren für Historien bedeutendster Art bestimmt; über den Türen sechs tabernakelartige Supraporten, auf deren Bekrönungen vollplastische männliche Stuckfiguren lagern. Das Ganze erscheint wie eine gewaltige Steigerung der zuerst in dem Konstantinsaal gegebenen rhythmischen Einteilung; und obwohl die erst später von verschiedenen, ungleich begabten Künstlern ausgeführten Fresken nicht den hier zu stellenden Anforderungen entsprechen, ist der Eindruck doch ein höchst monumentaler.

Ein neuer Auftrag für die Trinità dei Monti führt Daniele wieder auf das Gebiet der Malerei und fordert den Vergleich mit der früher entstandenen Kreuzabnahme geradezu heraus. Liegt es nun an der starken Beteiligung der Schüler (Marco da Siena, Michele Alberti, Giovanni Paolo Rossetti und der Bolognese Pellegrino Tibaldi) oder an einem Rückgang der künstlerischen Inspiration: von den Geschichten des Marienlebens, mit denen diese zweite Kapelle al fresco ausgemalt

1) Burckhardt (Beiträge zur Kunstgeschichte von Italien, S. 126) scheint dagegen — merkwürdigerweise — an einen Zusammenhang mit Sodomas stark altertümelnder Kreuzabnahme (Siena, Akademie) zu glauben.

Abb. 30. Daniele da Volterra, Kreuzabnahme (Fresko) 1541
Rom, SS. Trinità de' Monti

ist, reicht keine an die Kreuzabnahme heran. In der eigenhändigen Assunta[1]) der Hauptwand behandelte er, um Raum zu gewinnen, den Altar der Kapelle als das Grab, um das die Apostel versammelt sind, so dass diese seitlich davon unmittelbar über dem Paviment zu stehen kamen — eine Neuerung, die viele Diskussionen hervorrief, im allgemeinen aber — mit Recht — missfiel. Bedeutender als Komposition ist die von Alberti ausgeführte Geschichte des bethlehemitischen Kindermordes[2]) (Abb. 31), in der die grossartige Raumanlage mit dem höchst wirkungsvoll verwandten Treppenmotiv und der Reichtum der plastischen Motive zu rühmen sind. Eine Hauptgruppe (links im Vordergrund) ist an die nicht zur Ausführung gelangte michelangeleske Herkules- und Caccusgruppe angelehnt.

Wie sehr damals Daniele und viele künstlerisch interessierte Zeitgenossen durch Michelangelos Schöpfungen zum Nachdenken über die Grenzen von Malerei und Plastik angeregt wurden, beweist eine eigentümliche Idee des Künstlers: er fertigte das plastische Modell eines Davids an, der dem Goliath das Haupt abschlägt und malte diese Gruppe in zwei verschiedenen Ansichten, derart, dass die Vorderseite der Bildtafel die Gruppe von der einen, die Rückseite von der genau entgegengesetzten Seite zeigt. Das merkwürdige Doppelbild, das heute im Louvre aufbewahrt wird, war gewissermassen als Illustration zu den ästhetischen Betrachtungen des Florentiners Giovanni della Casa gedacht. Es handelte sich dabei um die damals ausserordentlich stark erörterte Frage des Verhältnisses der Malerei zur Plastik. Die ausgesprochene Bevorzugung des plastischen und reinzeichnerischen Elementes gegenüber dem spezifisch malerischen Problem durch die römische und — in noch stärkerem Masse — durch die Florentiner Malerei brachte diese beiden führenden Schulen in einen immer mehr sich zuspitzenden Gegensatz zu der dritten grossen italienischen Schule, der venezianischen. Die künstlerischen Auffassungen traten sich so scharf gegenüber, dass literarische Kontroversen entstanden, bei denen venezianischerseits die unbedingte Überlegenheit der Malerei, florentinischerseits die grössere „Nobiltà" der Skulptur behauptet wurde. Während Paolo Pino 1548 und Lodovico Dolce 1557 vom venezianischen Standpunkt aus für die Bedeutung der Farbe sowie für eine malerische Wiedergabe der Dinge eintraten (man nannte das die „proprietà delle cose"), fertigte der Florentiner Antonio Francesco Doni 1549 im „Dialogo del Disegno" Farbe und malerische Erscheinung als etwas lediglich Akzessorisches ab. Hauptsache sei die

1) Kohlevorzeichnung in den Uffizien (Nr. 203).

2) Eine eigenhändige verkleinerte Wiederholung in Öl auf Holz in den Uffizien (aus Volterra stammend).

plastische Modellierung („il Rilievo") und die präzise Zeichnung; daher übertreffe Michelangelo und die seiner Auffassung huldigenden Künstler die den entgegengesetzten Weg einschlagenden Venezianer. Ähnliche Ansichten vertraten andere Florentiner, vor allem Vasari und der ihm nahe befreundete Benedetto Varchi[1]).

Abb. 31. Daniele da Volterra (u. M. Alberti). Der bethlehemitische Kindermord (Fresko). Rom, SS. Trinità de Monti.

Schon von der Gestaltungsweise im Kreise Raffaels — zumal bei Giulio Romano und Perino del Vaga — muss gesagt werden,

1) Varchi war der Verfasser einer 1549 erschienenen „Lektion", „nella quale in disputa, qual sia più nobile, o la pittura, o la scultura". Diesem Traktat waren Briefe von Michelangelo, Bronzino, Benvenuto Cellini, Pontormo und Vasari angefügt, die sich über den Gegenstand zumeist ganz in florentinischem Sinne äussern. — Cfr. Bottari, Raccolta di lettere. Mailand 1822. I. S. 9. und Guhl, Künstlerbriefe (Hrsg. Rosenberg). Berlin 1880, S. 152 f.

dass sie eine überwiegend zeichnerisch-plastische war. Aber erst seitdem die römische Malerei ganz von der Titanengestalt Michelangelos beherrscht wurde, kam sie in einen ähnlich extremen Gegensatz zu der venezianischen Auffassung wie die Florentiner Schule, in der ja das plastische Empfinden von jeher der stilbildende Faktor gewesen war. Erst jetzt wurde in Rom das malerisch Angenehme zugunsten der Reinheit der plastischen Erscheinung bewusst beiseite geschoben, wurde die ruhige Harmonie der Bilderscheinung durch das rücksichtslose Heraushämmern eines jeden einzelnen Bewegungsmotives absichtlich zertrümmert. Sebastianos Altarbilder zeigen nichts als die noch schüchternen ersten Versuche nach dieser Richtung. Sie begnügen sich damit, auf gewisse kompositionell wesentliche Figuren einen starken plastischen Akzent zu legen und glätten selbst hier das Übermass von Erregung durch eine edle Ruhe des Konturs und ein gedämpftes, zurückhaltendes Helldunkel. Daniele da Volterra geht, wie schon die Doppeltafel seines David und Goliath zeigt, von wesentlich anderen Absichten aus: er will die Malerei befähigen, an dreidimensionaler Kraft mit der Skulptur selber zu wetteifern. Diesem Zwecke hat sich alles andere unterzuordnen, vor allem malerische Behandlung und bildmässige Wirkung. Toskaner von reinstem Blut, ist er unendlich befähigter, dem eigensten Kern der Persönlichkeit Michelangelos nahezukommen als sein venezianischer Vorgänger. Interessant ist, wie er dabei vorgeht. Nicht zufrieden mit den dreidimensionalen Anregungen, die ihm die lebende menschliche Gestalt bietet, formt er zuvor nach ihr ein plastisches Modell, an dem er alle Abwandlungen der Oberfläche aufs schärfste herausbilden kann. Erst auf dieser Grundlage macht er sich an die Wiedergabe des natürlich in allen Fällen möglichst kontrapostreichen Motives im Bilde.

Sicherlich ist nicht jedes der — übrigens wirklich sehr seltenen — Tafelgemälde Danieles auf die nämliche komplizierte Weise entstanden. Aber die ausserordentliche, rahmensprengende Wucht seiner Bewegungsfiguren und Bewegungsgruppen liesse sich ohne eine direkte Betätigung des Künstlers in der Bildnerei wohl kaum verstehen. Mit grosser Absichtlichkeit führt er die von ihm bevorzugten liegenden oder knienden, sich irgendwie aufstützenden massigen Gestalten schräg bildeinwärts, weil er gewiss ist, so das Maximum an Verkürzungen und Überschneidungen zu erreichen. Besonderen Wert legt er auf die Mitwirkung des Lichtes, das bei ihm folgerichtig nicht malerischen Zwecken dient, sondern ausschliesslich dem Glaubhaftmachen von Überschneidungen und dem Herausheben der plastischen Form. Er verfährt hierin, verglichen etwa mit Giulio Romano und dem späten Raffael, geradezu raffiniert und

Abb. 32. Daniele da Volterra, Heilige Familie
Leipzig, Privatbesitz

mit einem einzigartigen Gefühl für die distanzbildende Kraft einer sorgsamen Helldunkelführung. Darum haben seine Figuren eine manchmal geradezu beängstigende Greifbarkeit; gelegentlich scheinen sie mit ihren abnorm gross gebildeten Extremitäten (charakteristisch die Finger und Zehen mit dem stark gebildeten abgespreizten Daumen bzw. der grossen Zehe!) aus dem Bilde herauszustreben, in anderen Fällen mit dem Kopf auf den Beschauer loszugehen.

Wenn solche Züge, an dem hohen Schönheitsideal des Tafelbildes im Kreise Raffaels gemessen, stilistische Übertreibungen genannt werden müssen, so offenbart sich in Danieles Schaffen doch ohne allen Zweifel eine starke, ausgeprägte Persönlichkeit von bedeutender Wucht und römischer Grösse. Um dies zu verstehen, genügt es eines der bedeutendsten unter seinen religiösen Gemälden, eine als Konzeption ausserordentlich kühne und selbständige heilige Familie (Abb. 32), einerseits mit dem unbedeutenden Santa Conversazione-Schema Perinos, andererseits mit den manieristischen Darstellungen dieser Art aus dem Kreise Bronzinos oder Vasaris zu vergleichen. Daniele hat seine Komposition, deren wohlerwogene kunstvolle Fügung von grösster Sorgfalt zeugt, sicherlich aufs gründlichste vorbereitet und sie, wie er zu tun liebte, mehrmals ausgeführt; das erste Exemplar befindet sich in Leipziger Privatbesitz und eine wenig davon abweichende Version beim Conte d'Elci in Siena. Auf dem zweiten Exemplar wurde der die Komposition sehr glücklich abrundende hl. Joseph des Hauptexemplars fortgelassen und durch das Verlegenheitsmotiv einer Turmmauer wenig glücklich ersetzt; die Heilige erhielt als Attribut ein Schwert, das in die ursprünglich eine Schlange umspannende Linke ohne sinngemässe Umformung der Handbewegung eingefügt wurde[1]). Auffallend ist, wie sehr Daniele, der sonst leicht einer gewissen michelangelesken „Austerità" verfällt, sich in einer solchen Madonnendarstellung im Ausdruck und in der anmutig bewegten Gruppierung der Raffaeltradition nähert, ja in der Gestalt der Heiligen einen Liebreiz zu erreichen versteht, den man beinahe correggesk nennen würde.

Die wenigen anderen Tafelbilder des Meisters beschränken sich durchweg auf Einzelgestalten oder Zweifigurengruppen ähnlich dem Pariser David. An diesen gemahnt insbesondere die ebenfalls ganz als plastische Gruppe aufgefasste Enthauptung des Täufers in der Turiner Galerie. Für Giovanni della Casa malte Daniele ferner noch laut

1) Eine Abbildung des Sieneser Exemplars bei Corrado Ricci, Volterra (in der Serie „Italia artistica"). — Eine kleine alte Kopie nach dem Hauptexemplar (mit dem hl. Joseph) im Palazzo Reale zu Genua als „Perino del Vaga", von einer ungewandten Hand ausgeführt und mit allerhand gedankenlosen Zutaten versehen. Augenscheinlich genoss die Komposition besondere Berühmtheit.

Abb. 33. Daniele da Volterra, Johannes der Täufer in der Wüste
München, Alte Pinakothek

Vasari eine Einzelfigur Johannis des Täufers, die wiederum in zwei Versionen vorhanden ist (Galerie des Kapitols und Münchener Pinakothek) und offenbar eine Weiterentwicklung michelangelesker Bewegungsmotive darstellt (Abb. 33)[1]. Eine ausdrucksvolle Gewandfigur ist der wuchtig hingelagerte Prophet Elias in der Wüste beim Conte d'Elci in Siena mit seiner charakteristischen Drehung des Torso und dem machtvoll herausgebrachten Motiv des Greifens beider Arme. Dass vielfigurige Kompositionen weniger Sache des durchaus am einzelnen Körpermotiv haftenden Künstlers waren, dafür bietet der „Moses am Sinai" in der Dresdener Galerie (Abb. 34) ein sprechendes Zeugnis. Wie viele interessante Bewegungen und ausdrucksvolle Einzelheiten, aber welche Zersplitterung in ihrer Gesamtanordnung! Allzu deutlich verraten sich hier die Gefahren, die den Nachfolgern des grossen Florentiners drohen und die Entwicklung nur zu konsequent auf die Bahn des Manierismus drängen.

Danieles letzte Jahre galten in der Hauptsache der Beschäftigung mit der Skulptur, die sich allerdings für ihn als ziemlich spröde erwies. Ausserdem fiel ihm die Ausschmückung einer Kapelle in S. Pietro in Montorio zu, wo er neben einigen farbig sehr harten Historietten der Wölbung das gleichfalls nicht eben erfreuliche Altarbild der Taufe Christi schuf. Die Fresken der Sala Regia, deren Ausführung widrige Umstände immer wieder verzögert hatten, sollten nach Pius' IV. Thronbesteigung (1559) endlich in Angriff genommen werden, aber bevor es dazu kam, starb der Künstler 1566, dem so der Abschluss seines Lebenswerkes durch einen längst ersehnten Auftrag von monumentalster Bedeutung vereitelt wurde.

Von den Schülern Danieles wurde Michele Alberti, der ihm persönlich am nächsten stand, im übrigen aber wenig Bedeutung besitzt, schon genannt. Ein treuer, weit begabterer Fortführer der Kunst Ricciarellis sowohl in der Malerei wie im Stukko war Giulio Mazzoni aus Piacenza, dessen Arbeiten in den Kirchen seiner Vaterstadt nicht mehr erhalten sind, während die in den sechziger Jahren mit Malereien und Stucchi geschmückten Räume des Palazzo Spada in Rom, besonders die Galleria, von seinem dekorativen Können einen recht günstigen Begriff geben (Abb. 35). Selbständiger als beide war Giovanni Paolo Rossetti, ein engerer Landsmann Danieles, der hauptsächlich in seiner Vaterstadt tätig gewesen ist. Zwei schöne Altarbilder von ihm sind in der Galleria comunale von Volterra erhalten: vor allem die 1551 entstandene Pietà aus S. Dalmazio (Abb. 36), deren aus feinen, hellen Tönen zu-

1) Vgl. H. Voss, Jahrbuch der kgl. preuss. Kunstsammlungen 1913, Heft 4.

Abb. 34. Daniele da Volterra, Moses am Sinai
Dresden, Galerie

Abb. 35. Giulio Mazzoni. Galleria im Palazzo Spada zu Rom

sammengesetzte Harmonie nicht weniger überrascht als der eigentümlich lockere, ja geistreich zu nennende Vortrag. Die Zeichnung ist korrekt und ausdrucksvoll; eine gewisse eher toskanisch als römisch berührende Secchezza entfernt sich ziemlich weit von dem rundlichen Kontur Danieles, während in der vortrefflichen Behandlung der Verkürzungen der Einfluss des Meisters durchaus erkennbar bleibt. In der Wirkung ist die am gleichen Ort aufbewahrte

Abb. 36. Giovanni Paolo Rossetti, Pietà (1551)
Volterra, Galleria Comunale

Anbetung des Kindes nicht so günstig; die Qualität der Zeichnung steht hinter der Pietà zurück, und auch in den Bewegungsmotiven der Hirten bleibt vieles erzwungen und reflektiert. Auf Grund dieser beiden Altarbilder dürfte dem Künstler auch eine Sa. Conversazione zuzuweisen sein, die im Louvredepot als Procaccini aufbewahrt wird; die Behandlung der Gelenke und Gewandmotive, das Kolorit und jener eigenartig lockere Vortrag stimmen sehr gut zu der Pietà in Volterra. Wahrscheinlicherweise gehört auch

eine Madonna mit einem weiblichen und einem männlichen Heiligen hierher, die die Galerie des Cenacolo di Foligno in Florenz unter dem Namen des Rosso Fiorentino besitzt (Abb. 37) — ein höchst reizvolles, intimes Bildchen von glücklich ungezwungener Kompo-

Abb. 37. Giovanni Paolo Rossetti (?), Madonna mit Heiligen
Florenz, Cenacolo di Foligno

sition und frischem Kolorit, das von der Herkunft Rossettis aus der Michelangelo-Richtung noch weniger verrät als die oben genannten Werke. Es scheint, dass die Tendenz des Künstlers sich in entgegengesetztem Sinne als bei vielen Zeitgenossen bewegt hat: aus der Michelangelo-Nachahmung zu einem mehr in der toskanischen Tradition wurzelnden, schlichteren Stile.

Den umgekehrten Weg hat Marco del Pino durchlaufen, der nach seiner Heimat meist Marco da Siena genannt wird. Seine frühere Manier, von der wir heute wenig wissen, ging aus

Abb. 38. Marco da Siena, Christi Leichnam von Engeln gestützt
Rom, Galerie Borghese

der Schule seiner Vaterstadt hervor, in Rom trat er dann in Beziehung zu Perino del Vaga, als dessen Gehilfen wir ihn anlässlich der römischen Geschichten der Sala del Consiglio der Engelsburg nannten und schliesslich ward er unter der Leitung Danieles einer der treuesten Anhänger der Michelangelo-Richtung. Das Charakteristikum

seines Stiles ist schon in den Fresken der Engelsburg die überaus starke, plastisch wirkende Modellierung; weiterhin kommt die übertriebene Anatomie und die Kontrapostsucht der Michelangelo-Nachahmer hinzu. Ein bezeichnendes Beispiel dieser Art bietet das Fresko der Auferstehung in S. Lucia del Gonfalone, wo die Nebenfiguren durch grelle Bewegungen und outrierte Anatomie den Auferstehenden förmlich zu übertäuben suchen[1]). Ähnlich unerfreulich sein Fresko in der Sala Regia: Kaiser Otto gibt die eroberten Provinzen der Kirche zurück. Eine besondere Eigentümlichkeit seiner Kompositionen ist die Vorliebe für Halbfiguren im Vordergrunde, die, zumeist vom Rücken gesehen und stark bewegt, in ganzfigurige Szenen hineinragen. In solchen Gewohnheiten kündigt sich bei Marco del Pino bereits der beginnende Manierismus an, dem seine späteren Werke einen reichlichen Tribut darbringen.

Im Jahre 1556 (oder 1557) siedelte der Künstler nach Neapel über, wo er bis zu seinem Tode (1588) tätig blieb. Obgleich sehr verschieden in der Sorgfalt der Ausführung, besitzen seine dort entstandenen Werke[2]) doch durchweg eine imposante Haltung und einen Reichtum an Verkürzung und Bewegung, der ausserhalb des römisch-florentinischen Gebietes überraschen musste. Allerdings hatte man in Neapel schon durch den Aufenthalt Vasaris von 1544 bis 1545 eine Kostprobe der neuen Manier bekommen, und selbst in den Altarbildern Marcos verrät sich deutlich eine gewisse Nachwirkung des Aretiners. Aber was damals eine vorübergehende Erscheinung geblieben war, wird durch die dauernde Tätigkeit des überaus fruchtbaren Sienesen ein bestimmendes Moment in der eigenen Entwicklung der neapolitanischen Malerei. Möglich auch, dass das sienesisch leichte und lebhafte Temperament, das ihn vor Vasari auszeichnet, dem südlichen Empfinden besonders gut lag.

Am besten ist der Künstler heute im Museo Nazionale und der Kirche S. Severino e Sosio zu studieren. Im Museum zeigt ihn die grosse Beschneidung Christi ganz im Fahrwasser Danieles, während die Anbetung der Hirten (Abb. 39) und die Anbetung der Könige (beides Lieblingsthemen Marcos[3]) die eigentümliche flatternde Unruhe

1) Verwandt und zweifellos ebenfalls von Marco die noch figurenreichere michelangeleske Auferstehung der Galerie Borghese (Nr. 203, Fed. Zuccari genannt). Auch der von Engeln gehaltene Christus im Grabe (Abb. 38), der in der Villa Albani als Taddeo Zuccari gilt, ist eine Arbeit des sienesischen Meisters.

2) Vgl. A. Filangeri di Candida in Napoli Nobilissima VIII, S. 172 ff.

3) Eine sehr bewegte Anbetung der Hirten hat nach ihm z. B. Cornelis Cort gestochen (Le Bl. 32). Es ist ein Hochformat, dessen unteren Bildteil in sehr charakteristischer Weise die von Marco geliebten nur bis zum Oberkörper gegebenen Figuren ausfüllen, die gewissermassen die Beziehung zum Beschauer herstellen. Es folgt ein

des Manieristen verraten. Von den grossen kompositionell bis zur Überladenheit reichen Altargemälden in S. Severino e Sosio ist die ehemals berühmte Anbetung Christi jetzt leider sehr verblichen. Völlig ruiniert durch Übermalung ist die Geburt Mariä. Dagegen erscheint die Anbetung der Könige noch jetzt als eine von Marcos besten Leistungen. In dieser Kapelle rühren auch die reizvollen Historietten der Decke von ihm her. Gut erhalten ist ferner die Assunta, die in der Apostelgruppe ein leidenschaftliches Pathos entfaltet. Ausserhalb von S. Severino sind der 1573 gemalte hl. Thomas

Abb. 39. Marco da Siena, Anbetung der Hirten
Neapel, Museo Nazionale

im Neapeler Dom, der hl. Michael in S. Apostoli, sowie die Verkündigung in S. Giovanni de' Fiorentini als Kirchenbilder von besonderer Bedeutung zu erwähnen. Aber auch für kleinere Städte des italienischen Südens war Marco vielfach tätig. Auf Grund der Signatur können ihm noch zahlreiche Altargemälde zugewiesen werden, durch die er im ganzen Gebiete südlich Roms der einflussreichste Verbreiter der Michelangelo-Richtung geworden ist.

Treppenmotiv als Vermittlung zur Hauptzene, Architekturkulisse und Engelreigen schliessen nach oben ab. — Das ausgeführte Bild befand sich 1906 in der römischen Sammlung Sterbini, in deren Katalog (von Venturi) es als „scuola genovese" figurierte.

Abb. 40. Jacopino del Conte, Predigt des Täufers (1538), Fresko
Rom, S. Giovanni decollato

Dem Kreise der in ihrem innersten Wesen plastisch empfindenden Künstler gehört auch Jacopino del Conte (1510 bis 1598) an. Er ist gebürtiger Florentiner und soll (wenigstens nach Baglione) ein Schüler des Andrea del Sarto gewesen sein. Seine römischen Werke verraten indessen Einflüsse von ganz anderer Art. Schon seine früheste Arbeit, das um 1535 entstandene Wandbild der Verkündigung des Engels an Zacharias im Oratorium von S. Giovanni decollato, schliesst sich in der vollkommen bildhauerischen Behandlung der Bewegungs- und Gewandmotive den Bestrebungen im Kreise Ricciarellis an. Der Charakter der Komposition selber ist der eines Reliefs; es erinnert sogar in mancher Beziehung an Künstler wie Bandinelli und Ammanati, denen übrigens auch die würdevollen Typen der bärtigen Männer- und Greisenköpfe, sowie

Abb. 41. Jacopino del Conte, Taufe Christi (1541), Fresko
Rom, S. Giovanni decollato

die breiten, pompösen Draperiemotive auffallend ähnlich sehen. Auf diese in ihrer einfachen, edlen Haltung und ungesuchten Monumentalität der Hochrenaissance noch sehr nahestehende Historie folgt in der „Predigt des Täufers" von 1538 (Abb. 40) eine weitaus bewegtere und figurenreichere Szene, in der die Kontraste der Modellierung bedeutend gesteigert, das Detail wesentlich kräftiger behandelt und die Gruppierung viel enger, zusammengepresster geworden ist. Auch das Physiognomische hat eine grössere Entschiedenheit gewonnen; Hände und Arme weisen eine Wucht der Formensprache auf, die von Roheit und Brutalität nicht mehr weit entfernt ist.

Mit der 1541 wieder an der gleichen Stelle gemalten Taufe Christi (Abb. 41) erscheint der plastische Bewegungsinhalt der Figuren bis zu

einem Grade gesteigert, dass man den Eindruck des Unfesten, ja Tänzelnden erhält. Das gilt namentlich von der Gestalt Christi selber und von jener Flussgottkulisse im Vordergrund, die ebenso bezeichnend ist für das Eindringen der mythologischen Welt in das Religiöse wie für das Arbeiten mit michelangelesken Akten als Vordergrundkulissen („Repoussoirs"), das in Rom immer stärker Mode wird. Jacopino del Conte hat sich sichtlich von der allgemeinen Welle der Entwicklung fortreissen lassen; er steht nun auf der gleichen Linie wie Marco da Siena und der anderen Künstler aus der Schule des Daniele da Volterra. Seine Kreuzabnahme, die den Hochaltar des Oratoriums schmückt (Abb. 42), dürfte von Danieles Meisterwerk beeinflusst sein, obwohl sie kompositionell eine recht abweichende Lösung bringt. Was ihr fehlt, ist der durchgreifende dramatische Schwung des Volterraner Meisters, jenes leidenschaftliche Fluten und Wogen des linearen und plastischen Rhythmus, das sich dem Beschauer so unmittelbar mitteilt. Namentlich die Gruppe der vier Frauen zu Füssen des Kreuzes bewahrt eine beinahe symmetrische Tektonik, deren etwas äusserliche Wirkung durch das selbstgefällige Gekräusel der Gewandmotive noch unterstrichen wird. Stärkeren dramatischen Ausdruck besitzt die obere Bildhälfte mit dem herabsinkenden Körper Christi und den ihn umgebenden Bewegungsfiguren.

Dem Hochaltarbild von S. Giovanni decollato steht in mancher Beziehung eine kleine, sehr figurenreiche Darstellung der Kreuzabnahme nahe, die das Pradomuseum (unter dem Namen des Daniele da Volterra) aufbewahrt. Hier ist die sehr erweiterte Hauptgruppe ganz in den Mittelgrund gerückt. Zahlreiches Volk drängt sich um die drei Kreuze; die Gewandmotive der stehenden Pharisäer klingen aufs deutlichste an Jacopinos Johannesfresken an. Ganz vorn, durch eine Raumschicht von der Hauptdarstellung völlig abgetrennt, klagende Frauen um die zusammengebrochene Schmerzensmutter. So sonderbar diese ganze Disposition wirkt, so schön sind manche Einzelmotive, zumal die michelangelesken Bewegungsakte der Schächer und der darum beschäftigten Schergen. Auch unter den klagenden Frauen befindet sich manche fein empfundene Figur.

Es hat den Anschein, als ob Jacopino infolge des Auftretens von Salviati bei der weiteren Ausmalung von S. Giovanni decollato stark zurückgedrängt worden ist. Allerdings ist zuzugeben, dass er dem neuen Rivalen an Schwung und dekorativer Begabung nicht entfernt gewachsen war. Man darf aber wohl annehmen, dass er nicht ohne Kampf von der Stelle gewichen ist, auf der ihm seine ersten Lorbeeren erblüht waren. Ein Zeugnis für Jacopinos Wider-

Abb. 42. Jacopino del Conte, Kreuzabnahme
Rom, S. Giovanni decollato

stand gegen den unerwünschten Eindringling könnte in einem Stich von Giulio Bonasone (B. 76) erblickt werden, der die Geburt Johannis des Täufers darstellt und die Bezeichnung „Jacobus Florentinus Inventor" trägt. Aus dem Stil dieses Blattes, das an Jacopinos Johannesbilder, zumal die Predigt des Täufers, in deutlichster Weise anklingt[1]), geht deutlich hervor, dass der von Bonasone gemeinte Jacobus nicht etwa Pontormo ist, an den man bisher dachte, sondern Jacopino del Conte. Nun befindet sich die — an sich sehr seltene — Darstellung der Geburt Johannis gerade unter den Gegenständen, die für den Zyklus von S. Giovanni decollato bestimmt waren; auch das langgestreckte Format des Stiches und die ganze Anlage der in eine Architekturkulisse eingeschlossenen Szene entsprechen genau dem Charakter dieser Freskenserie. Es ist also sehr wahrscheinlich, dass man es hier mit einem nicht zur Ausführung gelangten Konkurrenzentwurfe Jacopinos zu tun hat. An seiner Stelle gelangte dann die Geburt Johannis von Salviati zur Annahme, die das Datum 1551 trägt, ein nicht besonders erfreuliches Spätwerk des Meisters, von dem noch zu reden sein wird. Jacopinos Komposition besitzt den Vorzug einer klareren und dabei reicheren Interpretation des Gegenstandes, nicht minder den der glücklicheren architektonischen Einfassung. Allerdings fehlt ihm durchaus die Wucht und kraftvolle Geschlossenheit seines erfolgreicheren Rivalen.

Von der sonstigen Tätigkeit des Künstlers für römische Kirchen ist wenig erhalten. Eine farbig angenehme, klar disponierte Altartafel ist die Predigt des hl. Remigius in S. Luigi de' Francesi. In der gleichen Kapelle geht, wie der Stil bezeugt, auch das eine Seitenbild auf ihn zurück, auf dem eine Schlacht gegen die Ungläubigen in sehr bildmässig gefälliger Komposition al fresco dargestellt ist. Am tüchtigsten und produktivsten ist er nach Bagliones Zeugnis im Bildnisfach gewesen. Er soll die Päpste von Paul III. bis zu Clemens VIII. porträtiert haben, ebenso auch viele Kardinäle und andere Würdenträger. Bei Betrachtung der in der Tat ausgezeichneten Porträts auf seinen Fresken ergeben sich als hervorstechende Merkmale eine grosse Festigkeit und Kraft der Modellierung, scharf geschnittene, tiefe Schatten, ein intensiv blickendes Auge, überhaupt ein sprechender, lebendiger Ausdruck in den oft angespannt wirkenden Zügen. Leider sind heute nur wenige Bildnisse Jacopinos nachzuweisen. Unter ihnen steht die Halbfigur Michelangelos in der Pariser Sammlung Chaix d'Estanges an erster Stelle, die ohne Zweifel mit dem bei Vasari erwähnten Michelangelo-Porträt Jacopinos

1) Man vergleiche z. B. die Gewandung und Beinhaltung der das neugeborene Kind emporhebenden Frau mit dem Manne auf der Predigt vorn rechts, ferner die mit der Wöchnerin redende Frau mit der Mariengestalt der Kreuzabnahme usw.

identifiziert werden darf.[1]) Das Bild besitzt in der Modellierung der scharf geprägten Züge und — noch auffallender vielleicht — in der knochigen Durchgliederung der Hand des Dargestellten alle charakteristischen Eigentümlichkeiten der bildnismässigen Köpfe seiner Fresken. In der Gesamthaltung liegt eine gewisse Herbheit, doch entbehrt die Auffassung der eigentlichen Grösse. Als Arbeiten des Künstlers dürften ferner auf Grund stilkritischer Merkmale der männliche Kopf des Kaiser Friedrich-Museums in Berlin (No. 1649) und möglicherweise die in warmem bräunlichen Ton gehaltene Halbfigur eines Jünglings von 20 Jahren (Galerie Corsini, Rom) zu gelten haben. Auch das dem Pontormo zugeschriebene männliche Brustbild der ehemaligen Sammlung Michel in Mainz mit der Inschrift: qual più benigna stella gehört offenbar zu dieser Gruppe, deren Porträtideal mehr Berührungen mit Salviati und Bronzino aufweist als mit dem spezifisch römischen Pathos des Sebastiano del Piombo.

Jacopino del Conte ist erst 1598 in Rom gestorben. Er gehörte mit Salviati, Vasari und manchem von geringerem Schlage zu dem florentinisch-toskanischen Kreise in Rom, steht aber infolge seiner frühen und definitiven Abkehr von Florenz in einem gewissen Gegensatz zu den meisten unter ihnen. Für das monumentale römische Historienbild in der Zeit der michelangeloschen Hochflut hat er durch seine Fresken in S. Giovanni decollato eine nicht unerhebliche Bedeutung erlangt. Später, als diese Periode und mit ihr die Hegemonie der Toskaner ihrem Ende zueilte, trat er als Monumentalmaler ganz in den Hintergrund. Nur als Porträtist behauptete er seine Stellung und hat auf diesem Gebiete in Scipione Gaetano einen Nachfolger herangebildet, der — wie sich Baglione ausdrückt — den Ruhm des Lehrers in der Welt verewigt hat.

Der überwiegende Einfluss Michelangelos, der besonders unter dem Pontifikat Pauls III. (1534 bis 1549) von der gesamten römischen Kunst Besitz ergreift, bedeutet nicht nur einen entscheidenden Einschnitt in formal-künstlerischer Beziehung, sondern darüber hinaus einen durchgreifenden Wechsel in der Gesinnung überhaupt. Es ist kaum möglich zu sagen, wieviel dabei auf das richtunggebende Vorbild eines Einzelnen — und sei er auch ein Genius wie Michelangelo — zurückgeführt werden kann, und bis zu welchem Grade selbst ein

1) Das bekanntere Exemplar ist die (zweifellos schwächere) Replik in den Uffizien. Vgl. Thode, Michelangelo, Bd. V, S. 548, der den Kopf Michelangelos im Kapitolinischen Museum für das Werk Jacopinos hält. Dagegen scheint Steinmann (Die Porträtdarstellungen des Michelangelo, Leipzig 1913) in dem Pariser Exemplar das überlieferte Michelangelobildnis Jacopinos zu sehen, ohne sich allerdings bestimmt für diese Ansicht zu entscheiden.

solcher genialer Einzelner gleichsam als der Exponent von Strömungen und Kräften zu gelten hat, die unlöslich und tief mit dem allgemeinen Weltgeschehen verflochten sind. Sicher ist in jedem Falle, dass jene strenge, ernste religiöse Auffassung, die auf die sorgloseren Zeiten der Medici-Päpste Leo X. und Clemens VII. folgen sollte, durch Werke wie die — unter Michelangelos unmittelbarem Einfluss entstandene — Auferweckung des Lazarus von Sebastiano del Piombo, die Geisselung Christi in S. Pietro in Montorio und andere Schöpfungen solcherart bereits vorbereitet war. Und auch weiterhin hat das Beispiel Michelangelos an der Steigerung des religiösen Ausdrucks nach der Seite der Intensität, des Ernstes und der heftigen Leidenschaftlichkeit einen schlechthin entscheidenden Anteil: das hohe Pathos einer so eminenten Schöpfung wie Danieles Kreuzabnahme legte davon ein unzweideutiges Zeugnis ab.

Das unmittelbare, gefühlsmässige Verhältnis zur Antike, wie es in Raffaels reifstem Schaffen und — in gewisser Weise noch mehr — in den Werken des Giulio Romano seine ideale Verwirklichung gefunden hatte, wich nun mehr und mehr einem rein verstandesmässigen Zusammenhang mit den griechisch-römischen Idealen. Es handelt sich bei dieser Erscheinung nicht um eine nur auf dem engeren Gebiet der bildenden Kunst festzustellende Tatsache, sondern um ein allgemeines kulturelles Phänomen, unter dessen Zeichen das Pontifikat Pauls III. in jeder Hinsicht zu stehen scheint. Nicht als ob der mit all seinen Fehlern und Vorzügen innerlich noch fest in der Renaissance wurzelnde Papst schon als Träger ausgesprochen gegenreformatorischer Bestrebungen gelten könnte — aber die Abkehr von dem unbekümmert heidnischen Geiste der Zeit eines Leo X. war doch immerhin ausserordentlich weit gediehen und ward nach aussenhin geflissentlich unterstrichen. Das, was dem als echten Römer empfindenden Farnese-Papst vorschwebte, war eine Verbindung des antiken mit dem christlichen Ideal, wobei den kirchlichen, und speziell den päpstlichen Interessen der klassische Stil, die hohe Form der Antike zugute kommen sollte. Nur wenn der katholische Schriftsteller die Errungenschaften der Humanisten vollkommen in sich aufgenommen und verarbeitet hätte — so war Pauls III. Meinung —, könne er die sich vordrängenden Irrlehren wahrhaft wirksam bekämpfen[1]). Es war aber nicht mehr den Absichten des Papstes gemäss, wenn bei einer solchen Verbindung der christliche Stoff von antiker Symbolik und Mythologie

1) In diesem Sinne ward Erasmus von Rotterdam von Paul III. dringend gebeten, die ihm von Gott verliehenen Geistesgaben zur Verteidigung des Glaubens zu verwenden. Vgl. Pastor, Geschichte der Päpste, V, Freiburg 1909, S. 736.

in jener Weise förmlich aufgesogen wurde, wie es etwa in Sannazaros Gedicht „De partu Virginis" der Fall gewesen war. Girolamo Vida bot in seiner „Christias" (1535) das massgebende Beispiel dafür, wie man die schwungvolle, hohe virgilische Form dem christlichen Stoffe dienstbar machen konnte, ohne die strenge christliche Wahrheit der Evangelien durch heidnisches Beiwerk irgendwie zu beeinträchtigen.

In der bildenden Kunst ist die analoge Entwicklung vielleicht mit noch grösserer Bestimmtheit festzustellen. Der gewaltige Abstand der unbekümmerten Phantasiespiele eines Giulio Romano und Perino del Vaga von den herben, kalten Schöpfungen Battista Francos und Daniele Ricciarellis redet eine deutliche Sprache. Aber es ist zugleich zu sagen, dass die puristische Bewegung noch ganz in ihren Anfängen steckt. Immer wieder stellt man auch im Kreise der Michelangelo-Nachfolger Beispiele für das Eindringen antiker Züge in religiöse Darstellungen fest, ganz abgesehen von der ausserordentlich wichtigen Rolle, die ebenfalls gerade in den Schöpfungen dieser Künstler der bewegten nackten menschlichen Figur vorbehalten wurde. In der zweiten Hälfte des Cinquecento dachte man hierüber wesentlich strenger wollte doch der zelotische Geist Pauls IV. selbst vor einem Werke wie dem Jüngsten Gericht der Cappella Sistina nicht haltmachen!

Die Entwicklungsphase, die etwa mit dem Sacco di Roma beginnt und ungefähr bis zum Auftreten der Zuccari gerechnet werden kann, lässt sich mit Rücksicht auf die Wandlung des künstlerischen Ideals wohl als eine Periode des Übergangs von der auf den Humanismus gegründeten Phase der Hochrenaissance zu dem christlich oder vielmehr im engeren Sinne kirchlich orientierten Kampfzeitalter der Gegenreform bezeichnen. Eingeleitet durch den Nachklang des universalen Raffaelischen Schaffens, konzentriert sich die Periode unter der zwingenden Wucht der von Michelangelo verkündeten plastischen Idee immer einseitiger auf die menschliche Gestalt. In dieser sucht sie jedoch weder das ruhevolle Dasein der Antike noch den musikalischen Rhythmus Raffaels, sondern einzig den Ausdruck leidenschaftlichster Willenserregung, der nur durch höchste körperliche Anspannung erreicht werden konnte. Dass diese einschneidende Veränderung der künstlerischen Ziele dem Erwachen des kirchlichen Kampf- und Offensivgeistes parallel geht, kann nicht verkannt werden. Handelt es sich doch hier wie dort um eine höchst intensive Belebung des Wollens, um das freie Sichauswirkenlassen einer innerlich erzeugten Kraft, die mit grösster Energie nach äusserer Wirkung drängt. Nicht zufällig steht denn auch der Michelangelo des Jüngsten Gerichts und des Cappella

Paolina dem aggressiven, antihäretischen Gedanken der Gegenreform so ausserordentlich nahe.

Es ist nun bei ihm selber wie bei der Schar seiner Nachfolger die Inbewegungsetzung der menschlichen Figur von innen heraus, die folgerichtigerweise auf den ganzen Bildaufbau im weiteren Sinne hinübergreift. Man will jetzt nicht so sehr die von Raffael erreichte feinfühlige, geistig-körperliche Verknüpfung der Gestalten untereinander, wie vielmehr die gewaltsame Steigerung des rein plastischen Inhalts jeder einzelnen Figur und eben hierdurch die stärkere Intensität des in ihr konzentrierten Willensvorganges. Diese Tendenz führt notgedrungen in ihrer weiteren Ausbreitung zu jener dem Auge lästigen Gedrängtheit und Wirrheit, welche die Periode des Manierismus charakterisiert. Die ersten Künstler, die in Rom Werke von ausgesprochen manieristischer Eigenart geschaffen haben, waren florentinischer oder toskanischer Herkunft — eine Tatsache, die für die grundlegende Bedeutung des plastischen Empfindens bei der Herausgestaltung des Manierismus sehr bezeichnend ist.

Um diesen Entwicklungsprozess klarer verfolgen zu können, ist es bei solcher Sachlage zweckmässig, ihn zunächst innerhalb der Florentiner Schule zu beobachten, wo er denn in der Tat den weitaus einfacheren, gradlinigeren Verlauf genommen hat.

ZWEITES BUCH

DER AUSGANG DER FLORENTINER HOCHRENAISSANCE

Kapitel I

Die Lage der Malerei in Florenz um 1520

Ein Vergleich der Aussichten, die sich der allgemeinen kulturellen Entwicklung in Florenz am Ausgang der Renaissance boten, mit der glänzenden Lage in Rom fällt zum entschiedenen Nachteil der toskanischen Metropole aus. Die besten Kräfte des florentinischen Kunstschaffens waren nach Rom abgegeben; was auf universale Bedeutung Anspruch erheben konnte in der toskanischen Kunst, ging in jener allgemeinen „maniera romana" auf, deren massgebende Bedeutung für ganz Italien ebenso fest stand wie die des sprachlichen Ideals Pietro Bembos. In Florenz hatte sich eine grosse politische und kulturelle Umformung vollzogen, die gerade in den entscheidenden ersten Jahrzehnten des XVI. Jahrhunderts eine ungünstige Verschiebung der kulturellen Bedingungen verursachte: der Übergang von der Stadtrepublik zur Tyrannis und dann zur Monarchie. Vom Beginn des grossen künstlerischen Aufschwunges in Italien an war es die einzelne freie Kommune gewesen, auf deren politischer und wirtschaftlicher Kraft alles Neue aufgebaut war, am deutlichsten gerade in Florenz. Dass sich aus der Reihe der führenden Geschlechter, die das künstlerische Schaffen patronisierten, im Laufe des XV. Jahrhunderts fast überall einzelne Familien mit fürstlichen Ansprüchen heraushoben, geschah im Sinne jener Zentralisierung, die im Wesen aller Entwicklung begründet ist. Eine Gefahr für die weitere freie Entfaltung der Kunst war zunächst darin nicht zu erkennen. Im Gegenteil: durch den Ehrgeiz und die grösseren Mittel dieser aufstrebenden Familien nahm die Kunstpflege noch grossartigere und ausgedehntere Formen an. Aber aus dem bürgerlichen Ideal wurde allmählich ein aristokratisches; die voll erblühte Pflanze entfremdete sich unmerklich dem Boden, aus dem sie ihre beste Nahrung gezogen hatte. Angewiesen auf die Gunst eines Einzelnen oder eines kleinen Kreises, büsste das künstlerische Schaffen seine volle Natürlichkeit und Freiheit ein; es verlor den Zusammenhang mit den keimbildenden Säften des Volkstums.

In Rom hatte sich für den mehr und mehr von der Kunstpflege zurücktretenden Kreis des mittleren Bürgertums ein Ersatz gebildet in jener Elite der italienischen Geisteskultur, die sich um den päpstlichen Thron scharte als den einzigen Fürstensitz, der auch ausser-

halb Italiens Autorität und Gewicht besass. In der toskanischen Hauptstadt wirkte wohl eine Anzahl hochgebildeter Männer, die den Künsten zugetan waren, aber ihr Bemühen blieb vereinzelt und zusammenhangslos, während in Rom das Papsttum durch die feinen Verästelungen des Nepotismus und der Hierarchie auch das private Mäzenatentum in seine Zwecke einbezog. Bis nach Florenz dehnte sich der künstlerische Einfluss der Renaissancepäpste aus, als der Kardinal Giovanni de' Medici unter dem Namen Leo X. den Stuhl Petri bestieg (1513) und die ehrgeizige Familie anfing in ihrer Florentiner Stellung nur eine Sekundogenitur des glanzvollen mediceischen Papsttums zu erblicken. Unter Clemens VII. verschärfte sich diese Tendenz noch; nunmehr trugen auch die Medici, denen die quattrocentistische Kunst so viel verdankte, lediglich dazu bei, ihre Heimat auf den Rang einer von Rom abhängigen, mit ihrem reichen Talent tributpflichtigen Provinzstadt herabzudrücken.

Als nach den politischen Wirren vom Beginn des XVI. Jahrhunderts bis zur Thronbesteigung Cosimos I. (1537) wieder eine kraftvolle Hand ans Ruder kam, die die Fähigkeit besass, den monarchischen Gedanken organisatorisch zu verwirklichen, zeigte es sich, dass Florenz mit der römischen Kunstentwicklung bereits unlöslich verknüpft war. Grosse zusammenhängende Aufgaben wurden den Künstlern wieder gestellt, die Ausschmückung des Palazzo Vecchio, die Folge der grossen Altäre in S. Croce und S. Maria Novella — aber gelöst wurden sie auf Grund der Errungenschaften der neuen römischen Malerei, obgleich die Beteiligten Florentiner waren. Eine straffe, einheitliche Leitung hielt alle zusammen, drängte das Individuelle, Eigene zurück, genau wie in der Verwaltung des Landes, die nun ganz in zentralistischem Sinne, unter Ausschaltung der bisherigen bunten Vielgestaltigkeit, geregelt wurde. Cosimo wusste als eine geborene Herrschernatur unter seinen Untertanen bald die für sein System richtigen Männer zu entdecken; so fand er denn auch in Giorgio Vasari ganz die Persönlichkeit, die es verstand, grosse Aufgaben in seinem Sinne zu bewältigen. Nicht die Vorzüglichkeit der einzelnen Leistung war es, auf die es ankam, sondern das Ganze, das durch imposante Erscheinung, Grössenverhältnisse und Einheitlichkeit möglichst repräsentativ zu wirken hatte: die Kunst als politischer Faktor, als notwendiges Glied in dem Aufbau des neuen Staates.

Die Malerei der Hochrenaissance in Florenz geht aus der Überlieferung des Quattrocento ohne gewaltsamen Umsturz hervor. Von alters her war die Bürgerschaft wahrhaft religiös gesinnt, von einer Religiosität, die sich in den Zuwendungen an Kirchen und Klöster,

oft auch in praktischen Leistungen, Stiftungen für soziale Zwecke, gemeinnützigen Diensten in Genossenschaften usw. äusserte. Zu gleicher Zeit bildeten diese Organisationen Sammelpunkte aller derer, denen die Aufrechterhaltung des republikanischen, freiheitlichen Geistes am Herzen lag, ihre Kunstpflege galt der Fortführung der guten einheimischen Tradition. So lange ihr Einfluss währte, den ein Herrscher wie Cosimo bald als unbequem erkennen und bekämpfen musste, lag die Tradition der religiösen Kunst in sicheren Händen. Es ist nicht zufällig, dass die massgebende Erscheinung in der Florentiner Malerei zu Beginn der Hochrenaissance, Fra Bartolommeo, eine tief religiöse Natur war. So geschah denn der entscheidende Schritt zum neuen künstlerischen Ideal ohne einen völligen Bruch mit der Überlieferung. Während die Ökonomie der Bildkompositionen Fra Bartolommeos in den Rahmen der neuen Zeit gehört, ja den Ausgangspunkt für Raffael bildet, bleibt er in dem Verzicht auf dramatische Belebung, in der Beschränkung auf das ruhige Nebeneinander der Santa Conversazione der Fortbilder des älteren kirchlichen Stiles, in vielem einem Perugino unmittelbar zu vergleichen. Auf das in Rom so wichtige Gebiet des Mythologischen und der antiken Historie einzugehen verbot dem mönchischen Maler seine Überzeugung. Aber auch das religiöse Geschichtsbild hat er nicht behandelt, ein Zeichen seiner mehr kontemplativen Anlage, die sich nur in manchen weihevollen Einzelfiguren wie dem Auferstandenen im Palazzo Pitti (1517) über den Ausdruck feierlicher Grösse hinaus zu eindringlichem Pathos steigert.

Für die moderne deutsche Auffassung der römischen und florentinischen Hochrenaissance haben Burckhardt und Wölfflin eine Synthese geschaffen, die den ganzen Inhalt dieser bedeutenden Periode als ein Einheitliches, Zukunftloses, „Klassisches" zusammenfasst. Die entwicklungsgeschichtliche Darstellung ist einer solchen weitgehenden Abrundung gegenüber naturgemäss zurückhaltend. Ihr muss es darauf ankommen, gerade das Transitorische zu erfassen, das Fliessende in dem scheinbar Stillstehenden wahrzunehmen. Bei der römischen Hochrenaissance ist dies leichter, drängt sich doch der Gärungs- und Neubildungsprozess unmittelbar der künstlerischen Betrachtung auf. Anders in Florenz, wo die Entwicklung einige Lustren hindurch nahezu stillezustehen scheint und dadurch alle jene Momente ruhig ausreifen lässt, die den Inhalt einer in sich vollendeten Kunst ausmachen. Aber neben der Erscheinung eines Fra Bartolommeo, die am abgeschlossensten das Ideal der „klassischen Kunst" verkörpert, steht doch auch eine Gestalt, die in gewisser Weise in die Zukunft hinüberweist, Andrea del Sarto. Man darf von ihm sagen, dass er in doppelter Weise bedeutsam für die spätere Entwicklung in

Florenz geworden ist: als Parallelerscheinung zu den grossen Neuerern in Rom wie als echter Sohn seiner Heimat, deren Eigenart er getreu bewahrt. Ihm ist es zu verdanken, dass nicht die sterile Nachahmung des Mönches von S. Marco Florenz schon früh von jedem Anteil am allgemeinen Fortschritt abgeschnitten hat. Das dramatische Moment, die Einheit der Handlung und die lebendige, überzeugende Beziehung der Figuren zueinander bleiben nun nicht länger das ausschliessliche Vorrecht der römischen Schule. Über die von Fra Bartolommeo erreichte Kontrastierung der einzelnen Charaktere gelangt Andrea in dem „Disput über die hl. Trinität" (Palazzo Pitti) zu einer Szene von eminenter dramatischer Wirksamkeit, ja, er gestaltet hier einen nicht nur in Florenz neuen Typus des Altarbildes, der allen Späteren überraschend modern vorkommen musste und nicht umsonst von Vasari mit nachbildender Kunst des Wortes aufs höchste gepriesen wurde (Abb. 43). Auch das Thema der Madonna mit Heiligen wird in dem Bild von 1524 (Pal. Pitti) zu wirklicher szenischer Einheitlichkeit und lebendiger Wirkung gesteigert. Auf dem Gemälde des Berliner Museums gewahrt man sogar den Versuch, durch das Treppenmotiv und die nur bis zur Körpermitte gegebenen Heiligen ganz vorn eine Art Wirklichkeitsillusion herzustellen, den Beschauer mit der vorgetäuschten Räumlichkeit des Bildes überzeugend zu verbinden.

Solchen illusionistischen Bestrebungen dient auch das vielgerühmte Helldunkel Andreas, das mit seinen weichen Schattierungen die harte Florentiner Koloristik glücklich mildert, in der Hauptsache aber die Aufgabe hat, die Körper in grosse Massen zu gliedern, die scharfen linealen Konturen plastisch zu ergänzen und zu entlasten. Allerdings ist Andrea den meisten seiner Landsleute durch seinen Sinn für das farbig Angenehme und für malerische Harmonie unendlich überlegen, aber mit den Venezianern verglichen wirken auch seine Werke bunt und koloristisch willkürlich. Überdies darf man niemals nach der Motivierung der tiefen Dunkelheiten und plötzlichen Lichter in seinen Kompositionen fragen: er bleibt der zeichnerisch denkende Toskaner, der mit diesen Hilfsmitteln die von Michelangelo gewonnene Plastizität zu erhöhen sucht und im Sinne der neuen Zeit alle seine Wirkungen durch Kontraste jeder Art unterstützt.

Wo die Grenzen der Begabung Andreas bei der Bewältigung monumentaler Aufgaben liegen, verrät die in zwei Fassungen vorhandene „Assunta" im Palazzo Pitti. Sie sind da zu suchen, wo das eigenste Bereich der römischen Kunst beginnt. Der Florentiner wirkt am bedeutendsten, wenn er jene Einfachheit wahrt, die der durch das römische Vorurteil beeinflusste Vasari an Andrea als

Befangenheit kritisiert. Er versagt, wenn mit den Dimensionen die Zahl der Figuren und das religiöse Pathos wächst. Weder an die dem Thema nach verwandte Transfiguration Raffaels noch auch an Tizians (ebenfalls früher entstandene) Assunta darf man vor den beiden Gemälden des Palazzo Pitti denken. Auch ohne jene erscheint Andreas Leistung kleinlich in der Gesamthaltung, zersplittert im Aufbau, niedrig gegriffen in Gebärden und Empfindung, von einer gesuchten Eleganz rein weltlicher Art. Es fehlt der grosse Schwung histori-

Abb. 43. Andrea del Sarto, Disput über die hl. Trinität
Florenz, Palazzo Pitti

schen Geschehens, von dem seit den Fresken der Stanzen Raffaels Schöpfungen getragen werden, es fehlt aber auch die architektonische Haltung jener Werke, eine Qualität, die nur da gewonnen werden konnte, wo in der Baukunst und den Schwesterkünsten aus dem vollen geschaffen werden konnte.

In der Tat war eine solche universelle Schulung im damaligen Italien nur an einer Stelle zu erlangen. Die Frage ist müssig, ob Andrea sich an den grossen Aufgaben der päpstlichen Metropole zu einem anderen umgebildet haben würde; wie wir ihn kennen, war er jedenfalls nur in seiner Heimat denkbar. Innerhalb der engeren

Grenzen, in denen sich hier das monumentale Schaffen hielt, hat er das Grösste geleistet. Seine Fresken in der Annunziatenvorhalle sind das Festlichste, Heiterste, was die Florentiner Freskenmalerei der Epoche hervorgebracht hat; allein trotz der reifen Kompositionskunst und der grossen Haltung, die namentlich in den spätesten von ihnen herrscht, verleugnen sie keineswegs das Erbe der naiven, gegenwartsfreudigen Erzählerkunst eines Ghirlandajo. Die cinquecentistische Bereicherung der Mittel, insonderheit die freie Herrschaft über den menschlichen Körper, seine Gelenke, über Verkürzungen, Überschneidungen usw. ist naturgemäss der Lebhaftigkeit und unmittelbaren Gegenwärtigkeit des Geschehens sehr zugute gekommen. In Rom allerdings würde man die unbekümmerte Munterkeit auf dem Glanzstück des gesamten Zyklus, der Geburt Mariä, als unwürdig der Freskomalerei, noch dazu bei einem religiösen Vorwurf, kritisiert haben; und in der Tat besitzt Andrea im Historienbilde nicht das sonore raffaelleske Pathos, sondern den leichten Ton des Novellisten florentinischer Prägung. Aber sein Beruf zum Erzähler biblischer Geschichten bleibt da von jedem Einwand frei, wo er sich einer intimeren Gattung zuwendet wie in den als Grisaillefresken ausgeführten Historietten des Scalzo. Aufgabe und künstlerische Mittel erscheinen da in höchstem Masse konform; das anmutige Höfchen wird durch die ruhige, farbig einheitliche Ausmalung der Wände mit Andreas Johannesgeschichten aufs angenehmste belebt. Es ist, mit römischen Verhältnissen verglichen, ein sehr bescheidener Versuch, die Malerei mit der Architektur zu einheitlicher Wirkung zu verschmelzen, beide zueinander zu stimmen, aber er ist restlos geglückt, weil er der Art von Andreas Begabung vollkommen entsprach. Das plastische Element, das in einem solchen Ensemble nicht fehlen durfte, ist durch die vier allegorischen Figuren in Nischen gegeben, die Statuen vortäuschen (die „Justitia" sogar unter direkter Anlehnung an eine Statue Sansovinos in S. Maria del Popolo). Entsprechend wären die Bilder aus der Johanneslegende eigentlich als gemalte Reliefs aufzufassen — allerdings noch nicht mit der Absicht wirklicher Illusion, wie es Spätere oft versucht haben, sondern mit der vollen Freiheit eines geistreichen künstlerischen Spiels. Immerhin wahren die meisten von ihnen, wenn nicht in den Einzelheiten, so doch in der Gesamtanlage, den Charakter des Reliefs.

Auch die Scalzofresken entstammen verschiedenen Perioden von Andreas Schaffen. Die frühen, wie die Taufe Christi, haben in der schwächlichen Füllung des Raumes durch die Figuren noch sehr viel Quattrocentistisches, in den späteren steigert sich die Geschlossenheit der Komposition und die Kontrastwirkung der

plastisch aufgefassten und durchgebildeten Gestalten ganz gewaltig. Überall ist das Beiwerk zurückgedrängt, die architektonischen Kulissen beschränken sich auf das Notwendige; Landschaftliches enthalten nur die drei frühesten Szenen. Bekannt ist das enge Verhältnis dieser Fresken zu Dürer, an den sich Andrea mehrfach angelehnt hat. Für die Historie kleinen Stiles konnte er in der Tat kein besseres Vorbild finden als die Passionszyklen und die sonstigen graphischen Darstellungen der biblischen Geschichte, die damals von Nürnberg aus ihren Weg bis nach Florenz und weiter nahmen. Es besteht sogar eine innere Verwandtschaft zwischen der Erzählungsweise der beiden Künstler. Andreas Josephsgeschichten im Palazzo Pitti und andere derartige Bildchen illustrativen Inhalts beweisen es deutlich. Im Gegensatz zu Rom herrscht in ihnen eine rein bürgerliche Atmosphäre, ein Streben nach einfacher Natürlichkeit in Bewegung und Ausdruck, keinerlei Pose, und dabei eine naive Freude am bunten Reichtum der Welt, in Menschen, Tieren, Kostümen, Gebäuden und Landschaften. Kein Wunder, dass eine solche Künstlernatur sich zu Dürers Graphik hingezogen fühlte, die ja ebenso wie das Fabuliertalent des Florentiners einen gutbürgerlichen und volkstümlichen Charakter hat.

Wenn von dem Historienmaler Andrea die Rede ist, kann die einzige Darstellung nicht übergangen werden, die der antiken Geschichte entnommen ist: die Entrichtung des Tributs an Cäsar in der Villa Poggio a Caiano. Der Gedanke, den durch ein riesiges Tonnengewölbe zu bedeutender Wirkung gesteigerten Salone mit Fresken und Stukkaturen dekorieren zu lassen, verleugnet nicht den römischen Ursprung: Leo X. war es, der den Auftrag erteilt hatte, dessen Ausführung im Sinne des Papstes von Ottaviano de' Medici überwacht wurde. Im höchsten Masse unrömisch ist aber die Art, wie Andrea seine Sache angefasst hat. Nur der Gedanke an die bunte Mannigfaltigkeit, die er bei der Überbringung des Tributs an Cäsar zeigen durfte, scheint ihn bei seiner Schöpfung beherrscht zu haben, nicht aber die Erwägung, dass ein Akt der Huldigung darzustellen war, der vor allem eine eindrucksvolle Heraushebung der Hauptfigur erforderlich machte. Man hat die grösste Mühe, den siegreichen Feldherrn herauszufinden, der in einer gedrückten Haltung, überwuchert von gleichgültigen Figuren, in der Mitte hockt. Das Motiv des grossen Bogens, das an sich pompös erfunden ist, steht in schreiendem Missverhältnis zu der Hauptfigur, die doch durch die Architektur gehoben, nicht erdrückt werden sollte. Die Gestalten der Huldigenden sind in Haltung und Ausdruck von matter Wirkung, ihre Anordnung ist so zerstreut, dass nicht der Eindruck eines Zuges, sondern der eines regellosen Durch-

einanders entsteht[1]). Ein Motiv beeinträchtigt das andere, und der Erfolg des Ganzen ist Unübersichtlichkeit, Unruhe und Zerrissenheit. Andrea hat den schlagenden Beweis erbracht, dass seine Erzählerkunst gegenüber der grossen antiken Historie nicht ausreicht. Die Technik des Florentiner Novellisten scheitert mit ihrer Geschwätzigkeit an der epischen Grösse römischer Geschichte.

Über dem grossgedachten Unternehmen von Poggio a Caiano hat überhaupt kein glücklicher Stern gewaltet. Franciabigio, der auch in der Annunziatenvorhalle und im Scalzo als Konkurrent Andreas aufgetreten war, erreichte den Stil des Historienbildes nicht einmal von ferne. Sein Schaffen steht überhaupt ganz unter dem Einfluss des so ungleich begabteren Rivalen. Besser ist es um den Anteil Pontormos bestellt, von dem noch die Rede sein wird. Der Absicht des Auftraggebers freilich entsprach er mit seiner eigenartigen Grüblernatur wohl am wenigsten von allen; er gestaltete den Auftrag ganz nach seinem persönlichen Gutdünken. Merkwürdig, wie zögernd und unlustig der sonst so leicht produzierende Andrea del Sarto sich bei dem bedeutendsten und ehrenvollsten Unternehmen, mit dem er überhaupt betraut worden ist, gezeigt hat! Es ist, als hätte er hier die Grenzen seiner Begabung, ohne sich ihrer wohl scharf bewusst zu sein, instinktiv geahnt. Und wie spielend sicher und zwingend weiss er dabei zu gestalten, wo es sich um ein leicht übersehbares Ganze handelt! Zweifellos ist sein Einfluss in Tafelbildern kleineren Formats am wirksamsten und dauerndsten gewesen. Jene wenigen Altarbilder, von der Madonna delle Arpie und der „Disputa" an bis zu der „Assunta", so bedeutend sie als monumentale Schöpfungen aus der gesamten Florentiner Produktion hervortraten, verschwanden doch als befangene Ansätze aus dem Gedächtnis der Menge, sobald die Kenntnis des Raffaelschen Stiles allgemein wurde. Persönlich und von echt florentinischer Eigenart belebt, konnten Andreas Madonnen und heilige Familien niemals in Vergessenheit geraten. Sie kamen in immer neuen lebensprühenden Fassungen, ausserdem in Kopien und Varianten von Nachahmern unter die Leute und entsprachen in der Lebendigkeit der Bewegungen, der reichen Behandlung der Gelenke und Kontraposte, der dekorativen Wirkung des Gewandwurfes den fortschrittlichen Neigungen der jüngeren Generation. Was aber besondere Bewunderung fand, war die knäuelartige Durchdringung der Gruppen, die schon durchaus dem bildhauerischen Ideal Michelangelos

1) Die Gruppe rechts im Vordergrunde, beginnend mit dem Knaben auf der Stufe, ist von Alessandro Allori, der erst 1582 die Ausschmückung des Saales vollendet hat. Die Gestalt am Rande rechts hat Allori der „Überbringung des Hauptes Johannis" (im Scalzo) entnommen.

Abb. 44. Andrea del Sarto, Entrichtung des Tributs an Cäsar (Fresko)
Villa Poggio a Caiano bei Florenz

entsprach und mit der durchsichtigen Kompositionsweise analoger Bilder Raffaels wenig gemein hatte. Der brillante Eindruck wurde nicht wenig unterstützt durch das satte Helldunkel, das wirkungsvolle Heraustreten der Glieder und Faltenbausche aus dem tiefen Grunde, wie es in diesem Masse auch auf den späteren Madonnenbildern Raffaels nicht zu finden war.

Wesentliche neue Momente treten bei keinem der unmittelbaren Fortsetzer Andreas zutage. Domenico Puligo stammt seiner ursprünglichen Schulung nach aus dem Kreise des Ridolfo Ghirlandajo, der die quattrocentistische Tradition mit Erfolg bis tief ins Cinquecento weitergeführt hat. Von Andrea, den er ehrfürchtig bewunderte und der ihn durch künstlerischen Ratschlag und sogar mit Zeichnungen vielfach unterstützte, hat er das feine Sfumato seiner Bilder, das nicht selten eine dürftige und fehlerhafte Anschauung der Form verdecken möchte. Zahlreich sind seine heiligen Familien, die in bestem Fall wie ein schwächerer Abglanz jener seines Vorbildes erscheinen[1]). Besonders geschätzt war Puligo als Bildnismaler. Auf diesem Gebiet hatte sich Andrea nur gelegentlich betätigt. Eine typische Gestaltungsweise hatte sich darum bei ihm nicht ausgebildet, sondern jede einzelne Persönlichkeit wurde von ihm in besonderer Weise angefasst. Das strengschöne Selbstporträt im Pitti (Wiederholung in den Uffizien), das im Ausdruck bezaubernde und so völlig unkonventionelle Bildnis seiner Frau Lucrezia del Fede in den Uffizien und die eindringliche, von hohem künstlerischen Schöpferwillen beseelte Figur des „Bildhauers" in der Londoner Galerie verraten keinen „geborenen" Porträtisten, aber einen unvergleichlichen Gestalter adligen Menschentums. Anders Puligo, dem gerade das Typisierende des Bildnisses liegt. Die von Vasari besonders gerühmte Halbfigur des Monsignore Piero Carnesecchi (Palazzo Pitti) galt lange als Werk Sartos, ebenso einige vorzügliche Bildnisse in Panshanger, unter denen man im besonderen die (wiederum bei Vasari zitierte) Kurtisane Barbara Fiorentina herausgefunden hat. Keines dieser Werke hat entfernt die freie Natürlichkeit und grosse Menschlichkeit der genannten Schöpfungen Andreas, aber alle besitzen jene gewisse Pose, die der Konvention der Zeit entspricht und darum dem fachmässigen Porträtisten als eine Hauptsache erscheint. Dass sie ausserdem, wie Vasari hervorhebt, sich durch besondere Ähnlichkeit auszeichnen, ist ohne weiteres zu glauben, obwohl die weichliche Helldunkelmanier

1) Beispiele u. a. im Palazzo Pitti (vier derartige Kompositionen), in der Galerie Corsini, der Galerie Borghese; hier auch eine in der malerischen Ausführung schwache, aber schön rhythmisierte nackte Venus in ganzer Figur, die bisher meist als Werk Franciabigios galt, indessen von der Hand Puligos herrühren dürfte.

Puligos eine markante Wiedergabe der Gesichtszüge eigentlich ausschliesst.

Von Andrea del Sarto entscheidend beeinflusst erscheint uns auch Francesco Ubertini, gen. Bacchiacca, dessen Hauptbedeutung indes auf dem Gebiet der kleinen dekorativen Gattung liegt.

Abb. 45. Bacchiacca, Enthauptung Johannis des Täufers
Berlin, Kaiser Friedrich-Museum

Es gibt von ihm eine Anzahl heiliger Familien[1]), in denen er Andreas Wege mit noch geringerem Talente weiterzugehen sucht als Puligo. In ihnen herrscht eine harte, stechende Buntheit, wogegen

1) Vgl. Poggi, D'una Madonna del Bacchiacca etc., in den Monatsheften für Kunstwissenschaft I, S. 275 (heilige Familien in Asolo Veneto und in Florentiner Privatbesitz).

das Karnat einen unerfreulich kalten, blassen Ton besitzt. Besonders unangenehm und manieriert ist der Typus seiner weiblichen Köpfe, deren spitze Nase und schwere Augenlider ein leicht erkennbares Kennzeichen des Künstlers bilden. Auch die Zeichnung der Hände, die Behandlung des Gewandes, der Haare u. a. sind voller manierierter Sonderbarkeiten. Einen viel reineren Eindruck bieten jene kleinfigurigen Geschichten, deren Prototyp die Josephslegenden Sartos sind. Hier, wo die mangelhafte Form und das schwache Kompositionstalent nicht so sehr stört, überrascht Bacchiacca durch amüsante Erzählergabe und allerhand bizarre Einfälle. Gute Beispiele sind die beiden wohl als Truhenschmuck gedachten Stücke der Berliner und Dresdner Galerie, ersteres mit einer figurenreichen Taufe Christi in reicher Landschaft, letzteres mit der Darstellung des „Leichenschiessens". Dem Vorgange Andreas folgend benutzt auch Bacchiacca zur Bereicherung seiner biblischen Geschichten nordische Stiche, in dem Berliner Bild z. B. den „Verlorenen Sohn" des Lucas van Leiden. Der grösseren Enthauptung Johannis des Täufers (ebenfalls in Berlin), die für die im damaligen Florenz noch mögliche naiv-harmlose Interpretation eines hochdramatischen Gegenstandes ungemein bezeichnend ist (Abb. 45), liegt gleich dem bekannten Fresko Sartos im Scalzo Dürers Holzschnitt von 1510 (B. 125) zugrunde[1]).

Eine seiner Begabung ganz besonders gut entsprechende Aufgabe fand Bacchiacca in der Folge von Wandteppichen mit Monatsdarstellungen, für die er die Zeichnungen geliefert hat. Je zwei, drei und vier Monate sind hier in geistreicher dekorativer Umrahmung zu Gruppen zusammengefasst und charakterisieren mit einer amüsanten Fülle von Einzelbeobachtung die ländlichen Tätigkeiten der betreffenden Jahreszeit. Die um 1550 in Cosimos Manufaktur gewebten Teppiche sind auch technisch hervorragend gediegene Leistungen; sie gehören heute zu den Hauptzierden der Florentiner Galleria degli Arazzi und stehen mit am Anfang der stattlichen Reihe vortrefflicher Wandteppiche, zu denen die besten einheimischen Maler des reiferen Cinquecento die Entwürfe geliefert haben.

1) Vgl. D. v. Hadeln im Jahrbuch der preuss. Kunstsammlungen 1908, Heft 4.

Kapitel II

Jacopo Pontormo

Der einzige Fortsetzer Andreas del Sarto, dessen Schaffen volle Selbständigkeit und bedeutsamen Einfluss auf die gesamte Florentiner Entwicklung erlangt hat, ist Jacopo Carrucci, nach seinem Geburtsort (bei Empoli) Pontormo genannt. 1494 geboren, wird er schon 1510 Gehilfe des wenig älteren Andrea und arbeitet an verschiedenen seiner Werke mit. Die Eleganz und Straffheit der Zeichnung seines Lehrers beeinflussen ihn ebenso nachhaltig wie das Kolorit, das seiner eigenen malerischen Begabung den richtigen Weg weist. Nach dem heute so gut wie verlorenen dekorativen Fresko an der Annunziatenfassade (Papstwappen mit zwei Figuren, 1513—14) enthüllt uns eine hochpathetisch aufgefasste Veronika mit dem Schweisstuch von 1515 (Freskobild in der Papstkapelle von S. Maria Novella) das frühreife Talent Pontormos, das namentlich in der verblüffenden Kühnheit der Farbe schon eine starke persönliche Prägung aufweist. Die ein Jahr später vollendete Heimsuchung des Annunziatenvorhofes (Abb. 46) gibt ihm Gelegenheit, neben dem Lehrer an vielbesuchter Stelle mit einer biblischen Historie grossen Stiles hervorzutreten. Das Experiment gelingt überraschend gut: der Schüler erscheint neben dem Meister nicht nur als selbständige, gereifte Individualität, sondern als ein glücklicher Neuerer von überzeugender Kraft. Schon durch die im Verhältnis zum Raum gesteigerte Grösse der Figuren lässt Pontormo die älteren Fresken Andreas gewissermassen zierlich und fast zaghaft erscheinen. Wo dort noch alles Figürliche in genauer, tektonischer Symmetrie aufgebaut war, ist hier ein Wogen der Komposition, ein Fluten, das die Figuren in kühnem Ineinandergreifen zu einer plastischen Gruppe eint. Auch die Farben, bei Andrea lauter schöne einzelne, konzertierende Klänge mit der neutralen grauen Architektur als ruhiger Begleitung, gewinnen orchestrale Fülle und Rundung, unterstützen durch eine pompöse Instrumentation die machtvollen Rhythmen der Komposition. Das Architektonische, das in Sartos Fresko von 1510 noch etwas Kulissenhaftes hatte und für sich gedacht schien, ist mit voller Wirkung in das Figürliche einbezogen. Pontormo bleibt zwar bei dem Zentralschema, modelliert aber die Architektur mit der gleichen Gewalt wie das Figürliche durch. Die Hauptgruppe wird von einer

Apsis umspannt, die sich an den Seiten kräftig vorwölbt und mit zwei Eckpfeilern vorne abschliesst. Nach dem Mittelgrund, dem Zentrum des dramatischen Vorganges, führt eine mit grösster Energie betonte Folge von Stufen hinan, den Zuschauer räumlich mit der Szene verbindend und durch geschickte Perspektivwirkung die unmittelbare Wirklichkeitsillusion bedeutend erhöhend. Auch die Ausmasse der Architektur sind gegen Andrea erheblich gesteigert, und

Abb. 46. Jacopo Pontormo, Heimsuchung (Fresko; ohne den oberen Abschluss) Florenz, SS. Annunziata

so stehen denn Menschen und Raum jetzt in einem ganz neuen, dramatisch gefärbten Verhältnis. Eine Formulierung des Historienbildes der reifen Hochrenaissance ist hier dem noch ganz jugendlichen Künstler gelungen, so imponierend, dass sie in Florenz vereinzelt dasteht und auch von Pontormo selber nicht wieder erreicht worden ist. Der frühreife Meister wendet sich, gleichsam zweifelnd an der Echtheit einer so rasch völlig erblühten Kunst, anderen Idealen zu, die dem bisherigen entgegengesetzt sind.

Noch im gleichen Jahre 1518 entsteht für die Kirche S. Michele Visdomini eine S. Conversazione (Abb. 47), in der die Zusammenballung der Figuren und die Hinaufschiebung der Hauptgruppe ähn-

Abb. 47. Jacopo Pontormo, S. Conversazione (für S. Michele Visdomini)
London, ehem. Sammlung Doetsch

liche Intentionen wie die Heimsuchung verraten, allein schon verliert sich das Ideal der Renaissance-Körperlichkeit in einem sonderbaren Übertreiben aller möglichen Einzelwirkungen. Ein neuer Ausdruck, ungestaltet und formlos, zertrümmert schonungslos die von anderen mühsam erarbeitete Harmonie und fügt überall schneidende Dis-

sonanzen ein. Über die Weiterentwicklung nach der malerischen Seite hin gestattet die heute an Ort und Stelle befindliche Kopie kein bestimmtes Urteil. Deutlich geht jedoch das neue Streben aus den für Francesco Borgherini um 1520 geschaffenen Josephslegenden hervor, die sich mit jenen Sartos zu einer Folge ergänzen (jetzt in der Londoner Nationalgalerie und in Panshanger). Man sieht mit Staunen in die verzwickte Phantasiewelt eines durch und durch problematischen, ja halb pathologischen Geistes. Das harmonische Kolorit und Helldunkel der früheren Werke weicht einem bunten Geflimmer in den Gewändern und einer unmalerischen Plastikmalerei im Nackten. Eine unglaubliche Fülle von Figuren und Figürchen wimmelt in der sonderbarsten Weise herum zwischen eigensinnig erfundenen Architekturgebilden und abstrusen landschaftlichen Motiven. Wie bei Andrea werden Spuren des Studiums nordischer Graphik sichtbar, aber nicht in der Form verständlicher Ablehnung oder Übernahme dieser und jener Figur, sondern als Verzerrung der ursprünglichen Motive zu spukhafter Phantastik.

Pontormo tritt mit diesen Arbeiten in die Periode langjährigen verzehrenden Ringens nach dem seiner Künstlerpsyche entsprechenden formalen Ausdruck. Über die vollendete zeichnerisch-plastische Beherrschung des menschlichen Körpers hinaus strebt er nach einer schärferen Charakteristik, die sich aus Andreas Bannkreis entfernt, ebenso möchte er in malerischer Beziehung eine gesteigerte Durchhellung der Schatten, eine grössere Sonnigkeit und Leuchtkraft erreichen als sein Lehrer. In dem Lünettenfresko des Salone von Poggio a Caiano (Abb. 48), einer merkwürdig zeitlosen und im besten Sinne subjektiven Schöpfung, zeigt sich dies Streben von seiner glücklichsten Seite. Das Thema war eine mythologische Allegorie: Vertumnus, Pomona, Diana und andere Naturgottheiten — also eine deutliche Bezugnahme auf den heiter ländlichen Charakter jenes mediceischen Sommersitzes. Florenz war auf die antikisierende Behandlung solcher Dinge bis dahin durchaus unvorbereitet, und Pontormo wählte den glücklichen Ausweg aus eigener Anschauung zu schöpfen. Alle seine Gestalten sind Leute vom Lande, die in wundervoller Natürlichkeit an einer Gartenmauer hocken oder darauf sitzen, in symmetrischer Anordnung und doch vollkommen ungezwungen. Die Frauen sind in einen phantastischen Schwulst von Faltenbäuschen eingewickelt, die Knaben oder Männer sind nackt oder tragen leichte Bekleidung. Alles atmet den Geist froher Heiterkeit und verrät dabei dem tiefer Forschenden doch ein Ringen mit Problemen, über deren Bedeutsamkeit die Anmut des Gegenständlichen nicht hinwegtäuschen sollte. In der Tat betont Vasari, dass Pontormo sich bei diesem Fresko nie genug tun konnte, fortwährend daran änderte und von neuem anfing, „so dass es

jammervoll anzusehen war". Dokumente dieses verzweifelten Strebens sind die in den Uffizien aufbewahrten Zeichnungen Pontormos, aus denen man sieht, wie der Kompositionsgedanke sich erst allmählich aus einem dekorativ-ornamentalen Schema zu räumlich szenischer Bestimmtheit herausgestaltet hat[1]). Die ursprünglich reiche Sättigung des Halbrundes (dessen Zentrum ein Rundfenster bildet) mit sechs schweren, wuchtigen Figuren wird zu einer lockeren, luftigen Anordnung. Es erfolgt also formal in gewisser Weise eine Rückbildung, andererseits erweckt die vollendete Meisterung der Untensicht eine womöglich noch stärkere Räumlichkeitsillusion als in der Heimsuchung, wo die Rücksicht auf den Augenpunkt des Beschauers weniger ausschlaggebend war. Das architektonische Motiv ist dies-

Abb. 48. Pontormo, Lünettenfresko mit allegorischen Figuren des Naturlebens
Villa Poggio a Caiano bei Florenz

mal von ganz bescheidener Art (die niedere Gartenmauer), wirkt aber durch das breite, flegelhaftwohlige Dasitzen der Jungen mit grösster Intensität. Die malerische Haltung wird durch eine helle, fast schattenlose Farbigkeit, die sowohl der Freskotechnik wie der mangelhaften Beleuchtung der betreffenden Lünette geistreich angepasst ist, als neuartig charakterisiert. Übrigens ist das Fresko nicht ganz vollendet worden, da der Tod Leos X. die Arbeit 1521 unterbrach.

Das Pestjahr 1522 bildet in Pontormos Entwicklung einen tiefen Einschnitt, da es die Tätigkeit in Florenz ganz unterband. Mit seinem Gehilfen Bronzino geht der Künstler in die stille, gesicherte Einsamkeit der Certosa di Val d'Ema, wo die Absage an die Ideale

1) Vgl. Fr. Goldschmidt, Pontormo, Rosso und Bronzino, Leipzig 1911, S. 6 und Tafel I.

Andreas und der Hochrenaissance endgültig wird. Vasari hat recht, wenn er die sklavische Abhängigkeit Pontormos von Dürer, in die sich der Künstler nunmehr begab, als einen Irrweg kennzeichnet. Nur war Pontormo sicherlich nicht der Meinung, durch die Nachahmung Dürers eine höhere formale Vollkommenheit zu erreichen. Eher mag es wohl das Bedürfnis des Überkultivierten nach Ursprünglichkeit des seelischen und dramatischen Ausdrucks gewesen sein, das ihn mit solcher Leidenschaft zu den deutschen Stichen und Holzschnitten hintrieb, abgesehen von dem tief in ihm selber steckenden Drang zum Spekulieren und Grübeln. Wenn schon das Fresko von Poggio a Caiano Spuren einer gewissen Archaistik aufwies, so kam es nun zu einem völligen Bruch mit den Idealen der Zeitgenossen in den fünf Lünettenfresken mit Darstellungen der Passion im Grossen Klosterhof der Certosa[1]). Besonders deutlich äussert sich die Benutzung Dürers in dem Gebet Christi am Ölberg, das als Helldunkelstück angelegt ist und in der Auferstehung (Abb. 49), wo sowohl die seltsam frontal-symmetrische Gestaltung der Komposition wie Einzelheiten (z. B. der Krieger links vorn) aus Dürer entlehnt sind[2]). Persönlicher wirkt die Szene der Vorführung Christi vor Pilatus, in der Vasari die fein empfundene Demut der Gestalt des Heilandes mit Recht rühmt. Der die Stufen herabsteigende Diener des Hintergrundes gibt einen überraschenden szenischen Effekt (das Motiv der Figur ist eine Reminiszenz an das Verhör Johannis im Scalzo). Auch sonst sind diese Fresken eine sonderbare Mischung von Archaistik und Raffinement, recht die Schöpfung eines Sonderlings, der an der Grenze zweier Epochen und zweier Kulturen unschlüssig wird, welchen Weg er gehen soll.

Bis zum Anfang der dreissiger Jahre dauert noch das Schwanken des Künstlers; so weisen denn auch die nach Beendigung der Certosafresken (1525) entstandenen Arbeiten, vor allem die in S. Felicita, die gleichen problematischen Züge auf. Das Altarbild der von ihm dort ausgeschmückten Cappella Capponi (c. 1525—28), eine figurenreiche Grabtragung, ist von unmittelbaren Dürer-Einflüssen frei, besitzt aber im wesentlichen noch die Stilmerkmale

1) Der Zyklus war umfassender geplant, wie aus zwei grossen, nicht als Fresken ausgeführten, zeichnerischen Entwürfen in den Uffizien (6671—6672) hervorgeht, in denen die Kreuzannagelung und die Kreuzabnahme (nach Dürers kleiner Passion) dargestellt sind. Vgl. Fr. Mortimer Clapp, Les dessins de Pontormo, Paris 1914.

2) Vgl. Fr. Goldschmidt in den Amtlichen Berichten aus den preussischen Kunstsammlungen XXVI, Spalte 84 ff. Der dort veröffentlichte angebliche Kompositionsentwurf Pontormos ist allerdings vielmehr eine der charakteristischen federgewandten Wiedergaben Andrea Boscolis nach dem Fresko der Certosa. Die Änderungen des Kopisten sind deutlich als rein zufällige Ungenauigkeiten zu erkennen und betreffen nur Unwesentliches.

Abb. 49. Jacopo Pontormo, Auferstehung Christi (Fresko)
Certosa di Val d'Ema bei Florenz

der Passionsbilder. Höchst eigenartig ist das Helldunkel, das seine ursprüngliche Herkunft von Sarto nun gänzlich verleugnen möchte. Es ist eine weiche, helle Harmonie goldiger und rötlicher Töne ohne plastische Tiefe, dem Ernste des Gegenstandes wohl angemessen, wie denn überhaupt hier bei aller Seltsamkeit mehr seelische Vertiefung zu finden ist als in Andreas Pietà im Palazzo Pitti. Die Figuren sind überlang, in steilen Vertikalen aufgeschichtet und haben in Haltung und Bewegung etwas Kraftloses; sie werden von weiten, sich bauschenden faltenschweren Gewändern gleichsam umflossen. In den beiden Freskogestalten der Verkündigung erhebt sich dieser neue Gewandstil sogar zu einer imposanten Fülle, ja, es hat den Anschein, als klinge hier etwas von der blühenden, schwelgerischen Schönheit des früheren Ideals nach (Abb. 50). Von den vier Evangelisten in den Zwickeln rührt der hl. Johannes von dem jungen Bronzino her. Die Deckenausmalung ist zerstört.

Neben der Cappella Capponi sind auch einige Tafelbilder mit Mariendarstellungen für die neue Manier Pontormos recht aufschlussreich. Das Sympathischste, was er in dieser Art geschaffen hat, ist fraglos das intim empfundene Muttergottesbildchen in den Uffizien, eine erstaunlich knappe, geschlossene kompositionelle Lösung (der Madonnenkopf besonders ausdrucksvoll in seiner Verkürzung), das Kolorit eine kühne Kontrastierung von hellem Zinnober, einem sehr individuellen Saftgrün und einem nach lila neigenden Grau. Die Madonna der Galerie Corsini in Florenz kann mit ihrer absichtlichen Archaistik weniger befriedigen. Der nordische Einfluss äussert sich hier in einer glasfensterartigen Buntheit geradezu krass. Der flächenhaften Wirkung zuliebe ist die körperliche Modellierung fast ganz unterdrückt und die Linie stark betont; die Köpfe der Madonna, des Christkindes wie des Johannesknaben sind in reiner Frontalhaltung gegeben und genau frontal beleuchtet, ein bei Pontormo sogar in den Porträts häufiger Archaismus. Das überkultivierte Auge hat sich eben gegen den malerischen und Achsen-Reichtum der „klassischen" Kunst abgestumpft. Auch die kleinere Madonna der Corsiniana (in ganzen Figuren) befolgt das gleiche Schema; das Kolorit ist hier noch kraftloser, der Gewandstil den Arbeiten in S. Felicita besonders ähnlich und arg manieriert (durch das Gewand der Madonna sieht man den Nabel!). Sehr unerfreulich ist auch der Eindruck der frontalen Aneinanderreihung in der grossfigürlichen Santa Conversazione. Es gibt kaum eine unglücklichere Arbeit Pontormos als die für S. Anna gemalte Altartafel mit Maria, der hl. Anna und vier männlichen Begleitfiguren, die alle steif und hager neben- und übereinander aufgereiht sind (heute im Louvre). Man begreift, dass

Abb. 50. Jacopo Pontormo, Entwurf zum Verkündigungsfresko der Cappella Capponi
Florenz, Uffizien

das kunstverständige Florenz zu derartigen Sonderbarkeiten den Kopf schütteln musste, wie es Vasari gelegentlich der Cappella Capponi ausdrücklich berichtet.

Um das Jahr 1530 mehren sich die Anzeichen, dass Pontormo die „maniera tedesca" überwunden hat und dafür starke Einflüsse von seiten Michelangelos in sich aufnimmt. Zuerst bemerkt man die Spuren davon in einigen seiner kleinfigurigen Historien, besonders in der Tafel mit dem Martyrium der 11 000 (Uffizien), wo die Unzahl stark bewegter nackter Körper das Vorbild des grossen Plastikers von selber nahelegte. Dann bringt die Aufgabe zwei Kartons Michelangelos in Malerei zu übersetzen, das „Noli me tangere" und „Venus und Amor", eine weitere Vertiefung in den bildhauerischen Stil des Vorbildes. Verlorengegangene Fresken in den mediceischen Villen Careggi und Castello waren vermutlich bereits ein Niederschlag solcher neuen Bestrebungen Pontormos, wenigstens möchte man dies aus Vasaris Beschreibung schliessen, die von allegorischen weiblichen Figuren („Certe femminone grandi e quasi tutte ignude") spricht. In der Tat wird der Stil der Figuren nun schwer, fast wulstig; der Kontur bekommt eigentümliche Verzerrungen und Ondulierungen. Mit Gliederverrenkungen und Muskelbergen wird verschwenderisch umgegangen; dabei fehlt Pontormos Figuren alles Wuchtige und monumental Plastische, wie es Künstler wie Daniele da Volterra und weiterhin in Florenz Bronzino und Salviati auf Michelangelos Bahnen zu erreichen verstanden.

Sehr bezeichnend für die absonderlichen Resultate des Michelangelostudiums bei Pontormo ist eine in zahlreichen Repliken vorkommende Madonnenkomposition, auf der die Muttergottes am Boden hockt, während sich der Knabe über ihren Schoss wirft (das bekannteste Exemplar in der Münchner Pinakothek). Der Künstler hat den erstrebten Eindruck des Rundplastischen, verglichen mit seinen eigenen früheren Madonnen, zwar erzielt, dabei aber an Frische des Lebens erheblich eingebüsst. Mit Werken wie den beiden Kartons für die Arazzeria Cosimos (1546 bis 1547) ist Pontormos verquälte Unnatur auf ihrem Gipfel angelangt. Der einfache Inhalt des Darzustellenden (zwei Szenen der Geschichte Josephs) bekümmert den immer grüblerischer und menschenscheuer gewordenen Künstler kaum noch. Die jetzt im Quirinalspalast aufbewahrten Wandteppiche bringen ein vertikal zusammengepresstes Figurenschema ohne klaren Aufbau und Inhalt. Es kann nicht überraschen, dass Cosimo und die Leiter der Wirkerei enttäuscht waren und den Künstler weiterhin nicht mehr heranzogen. Der letzte grosse Auftrag, den er erhielt, war die Ausmalung des Chores von S. Lorenzo, um die sich auch Salviati beworben hatte. Mit

Abb. 51. Pontormo, Kain u. Abel (Wandbildentwurf für S. Lorenzo)
Florenz, Uffizien

heissem Bemühen hat er zehn Jahre an diese Aufgabe gewandt (von 1548 bis 1557), ohne je die in Arbeit befindlichen Malereien einem Freunde zu zeigen. Kurz vor Vollendung des Ganzen starb er. Die Fresken von S. Lorenzo sind uns heute nur noch aus den zahlreichen Entwürfen und Studien, grossenteils in den Uffizien, bekannt (Abb. 51). Aus ihnen ergibt sich, dass Pontormo, wie früher durch Dürer, so jetzt durch Michelangelo völlig aus der Bahn geworfen ist. Die gesamte Folge der alttestamentarischen Geschichten von der Schöpfung Adams und Evas bis zur Sündflut stellt sich ihm als ein einziger grosser Anlass dar, bewegte nackte menschliche Leiber darzustellen, in immer neuen ertiftelten Verrenkungen und Verknäuelungen. Offensichtlich hat man es in dieser Freskenserie mit den Delirien eines künstlerisch und seelisch aus dem Gleichgewicht Geworfenen zu tun, denen folgen zu müssen eine qualvolle Anstrengung ist. Dabei ist nicht zu leugnen, dass sich noch überall Spuren eines aussergewöhnlichen Könnens offenbaren und dass die verhängnisvolle Grenze zwischen Genie und Wahnsinn sich manchmal zu verwischen scheint.

Nach den Lorenzofresken gewähren Pontormos Bildnisse das Gefühl einer Erleichterung und Befreiung. Es ist erstaunlich, dass derselbe Mann, der phantastisch bis zur Verworrenheit sein konnte, die Natur so klar und vorurteilsfrei wiederzugeben imstande war. Man darf ohne Übertreibung sagen, dass das Florentiner Bildnis mit Pontormo einen seiner Höhepunkte erreicht hat. Gegenüber den Schöpfungen des engeren Sartokreises, der Puligo und Franciabigio, herrscht eine strengere Architektonik, ein überlegter Aufbau, in dem die Linie eine entscheidende Rolle spielt. Hier ist der Ausgangspunkt für Bronzino zu suchen, der den Ruhm seines Lehrers als Porträtisten nachher verdunkelt, aber die Feinheit seiner besten Bildnisse kaum übertroffen hat. Zu diesen ist in erster Linie das wundervolle Damenbildnis in der Frankfurter Galerie zu rechnen (Abb. 52), das sprühende Lebendigkeit im Ausdruck mit edler Repräsentation verbindet. Kostüm und sonstiges Beiwerk sind nicht nebensächlich behandelt, sondern zur Charakteristik der vornehmen Persönlichkeit mitbenutzt. Von höchster Delikatesse und Zurückhaltung ist das Malerische: ein starkes Zinnober, das gegen ein tiefes Dunkelgrün (in den Ärmeln) kontrastiert, hebt sich scharf gegen grauen Grund ab. Nicht ganz auf gleicher Höhe steht das im übrigen ähnliche Frauenbildnis des Oldenburger Museums (in ovalem Format). Beide Bilder mögen um das Jahr 1530 entstanden sein, in geringem Abstand von Bronzinos erstem bedeutenden Porträt, der Halbfigur des Herzogs Guidobaldo von Urbino im Palazzo Pitti. Etwa der gleichen Stilstufe gehört die 1904 mit der Sammlung der Prinzessin Mathilde

versteigerte Halbfigur eines Kriegers an (Abb. 53). Wahrscheinlich ist sie mit dem von Vasari sehr gerühmten Bildnis des Francesco Guardi

Abb. 52. Jacopo Pontormo, Damenbildnis
Frankfurt, Städelsches Institut

„in Soldatentracht" zu identifizieren, das der Künstler während der Belagerung von Florenz (1529—30) gemalt hat. In ihm ist alles straffe Angespanntheit, Bereitschaft, Tatenlust — und doch liegt auch hier ein feiner Hauch von Melancholie in dem unbestimmten

Ausdruck der knabenhaften Züge. Ein ähnliches, aber noch jugendlicheres männliches Porträt besitzt der Fürst Trivulzio in Mailand. Wiederum hat Haltung und Tracht etwas straff Militärisches, das Gesicht mit dem starren Ausdruck der scharfgeränderten Augen und der breiten Nase wirkt allerdings wenig sympathisch.

Unter den in der Toskana gebliebenen Bildnissen möchte das fälschlich als Giuliano de' Medici bezeichnete Kniestück im Museum von Lucca das bedeutsamste sein. Ein faltiger, weiter Mantel, der eine schmächtige grazile Jünglingsgestalt umfliesst, weist stilistisch auf die ungefähre Zeit der Cappella Capponi hin. Das Kolorit mit dem pikanten Kontrast eines scharfen, etwas stechenden Rot und Grün bringt wieder eine der von Pontormo bevorzugten herben Harmonien. Von ausserordentlich starker Wirkung, obwohl nicht nach dem Leben gemalt, ist ferner das Profilbildnis Cosimos des Alten im Museo di S. Marco zu Florenz (Abb. 54). Malerisch von tiefer, vornehm gedämpfter Harmonie (purpurnes Gewand gegen dunkelgrünen Grund) bedeutet es in seiner Charakteristik ein wahres Wunder divinatorischen Sehens. Äusserlich von wesentlich unscheinbarerer Art ist der kleine Profilkopf Cosimos I. in den Uffizien (entstanden um 1537), aber er enthält in seiner phrasenlosen Eindringlichkeit die konzentrierte Energie des unmittelbaren Natureindrucks.

Hält man die eindrucksvolle psychologische Zergliederung der Bildnisse Pontormos mit der eigenwilligen Art zusammen, wie er in seinen Altar- und Tafelbildern die religiösen Stoffe umdenkt und kompositionelle Probleme mehr geistreich zu umgehen als zu lösen weiss, so gewinnt man von seiner ganzen Persönlichkeit weniger den Eindruck eines zielsicher gestaltenden Künstlers als den eines gefühlsmässig und sprunghaft arbeitenden Mannes, bei dem das Grübeln und Spekulieren überwiegt.

Der ganze Verlauf der Entwicklung Pontormos bestätigt eine solche Auffassung. Die frühesten Werke bis zu dem Fresko der Heimsuchung zeigen ihn auf dem Wege, unter Andrea del Sartos Entwicklung zu einer monumentalen Gestaltung der Historie im Sinne der Hochrenaissance zu gelangen. Dann erfolgt ein unmotiviertes, völlig willkürliches Umlenken nach einer entgegengesetzten Seite, das sich unter dem Einfluss der Graphik Dürers vollzieht, endlich eine letzte sonderbare Metamorphose, der Anschluss an die Richtung Michelangelos, dessen Stil von Pontormo im Grunde sehr wenig begriffen wird. Schon die Verschiedenheit aller dieser Einflüsse beweist, dass von einer klaren, bewussten künstlerischen Orientierung im Schaffen des Künstlers schwerlich die Rede sein kann. An jedem seiner Vorbilder interessierte ihn eine bestimmte

Abb. 53. Jacopo Pontormo, Bildnis des Francesco Guardi (?)
1904 in Paris versteigert (Sammlung der Prinzessin Mathilde)

Seite, nicht die ganze Persönlichkeit, die doch in allen drei Fällen so scharf umrissen in ihrem Wollen und Können vor ihn treten musste. Vielleicht sah er aber die Klarheit der Ziele bei anderen darum nicht, weil er selber sich von vorübergehenden Impulsen beherrschen und treiben liess.

Es ist schwer zu sagen, wie weit an Pontormos Schwankungen etwa auch die allgemeine Lage der Dinge in Florenz einen gewissen

Anteil gehabt haben mag. Sie war in ihrer Unsicherheit solchen problematischen Individuen jedenfalls kaum günstig. Bei Verhältnissen, wie sie in Rom herrschten, hätte allein schon die Kontinuität und innere Logik in den künstlerischen Aufgaben eine geradere Richtung, ein bewussteres Einstellen auf bestimmte positive Ziele mit sich gebracht. In Florenz dagegen begünstigte die Zersplitterung und mangelnde Grosszügigkeit in der öffentlichen Kunstpflege den Hang grüblerischer Naturen nach der Seite schrankenloser Subjektivität. Tatsächlich gehört denn auch dieser Zug des tatenlosen, melancholischen Sinnens ganz allgemein mit zum Bilde der damaligen Florentiner; man empfindet es sehr intensiv in nicht wenigen Bildnissen aus dem Kreise Andreas, zumal in den lyrisch gestimmten jugendlichen männlichen Halbfiguren des Franciabigio. Eine Auffassung dieser Art wäre im gleichzeitigen Rom schlechterdings unmöglich gewesen.

Ohne Zweifel steckt gerade in diesem teils nach dem Spekulativen, teils nach dem Lyrischen hin drängenden stark subjektiven Charakter der Kunst Pontormos etwas, was uns den Künstler heute besonders nahebringt, ihn der Gegenwart vor anderen interessant erscheinen lässt. Was seinen Altarbildlösungen an formaler Geschlossenheit, seinen biblischen Historien an monumentaler Grösse und dramatischer Wucht fehlt, das bringen sie durch eine ganz persönliche Art der Auffassung und Durchgeistigung des Gegenständlichen wieder ein. Niemand unter seinen Zeitgenossen hat so wie er naturmythologische Allegorien in unmittelbares sinnliches Erleben umgesetzt (Lünettenfresko in Poggio a Caiano), niemand im Madonnenbilde die sorgende Teilnahme der Mutter so frei von Tradition und formaler Konvention herauszugestalten verstanden, niemand die ursprüngliche animalische Lebhaftigkeit des Kindes, das wohlig räkelige Ausstrecken der Glieder beim knabenhaften Jüngling so unmittelbar nachzuerleben gewusst.

Es handelt sich bei dieser Fähigkeit Pontormos freilich nicht mehr um ein bloss psychologisches Moment, sondern um etwas, das im eigentlichsten Sinne Sache der künstlerischen Gestaltungskraft, des reinen „Könnens", ist. Pontormo war, wie schon seine zahlreichen figürlichen Studien (grossenteils in den Uffizien) zeigen, einer der erstaunlichsten und charaktervollsten florentinischen Zeichner, sowohl was das Verständnis für den menschlichen Körper wie das Gefühl für die Eleganz des zeichnerischen Vortrags angeht (vgl. Abb. 55). Von der Art jener zeichnerischen Technik allerdings, die in Rom gepflegt wurde, weicht er in zwei Dingen fühlbar ab: in dem Wertlegen auf den selbständigen Ausdruck des Details, das die römische Schule nur in ihrer Bedeutung für

Abb. 54. Jacopo Pontormo, Bildnis Cosimos des Alten
Florenz. Museo di S. Marco

das Ganze gelten lässt, und in einer gewissen Herbheit und Spitzigkeit der Form, welche der römischen Breite und Rundheit durchaus entgegengesetzt ist. In diesen Zügen macht sich das florentinische Erbe, die spezifisch toskanische Veranlagung Pontormos verräterisch bemerkbar; und schon hier darf man einen der

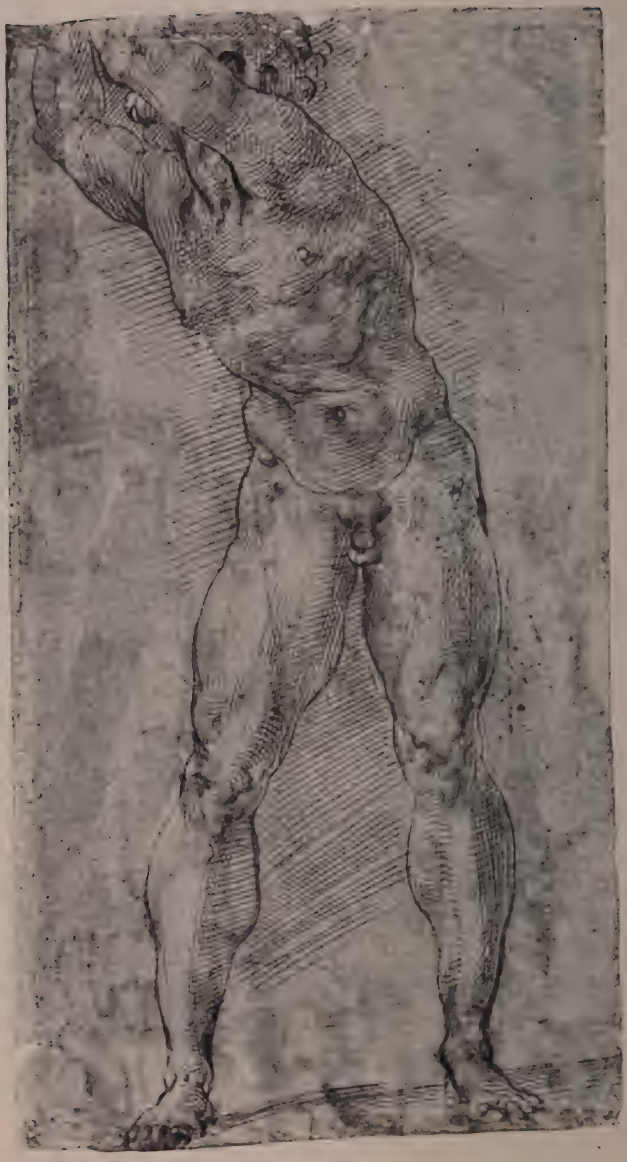

Abb. 55. Jacopo Pontormo, Männlicher Akt (Federzeichnung)
Berlin, Kupferstichkabinett

wesentlichen Gründe für sein Versagen gegenüber jeder Art von grossdekorativem Gestalten vermuten. Ganz ähnlich ist es denn auch um das Wesen seines malerischen Könnens bestellt. Er besitzt

eine intuitive, starke Begabung für besondere, gefühlsbetonte Akkorde, für das Alternieren von Helligkeiten und Dunkelheiten, warmen und kalten Tönen, aber er hat nicht den malerischen Blick im ganzen, nicht den Sinn für einen vollen, runden Zusammenschluss zur bildmässigen Erscheinung. Sein Interesse erschöpft sich zu sehr im einzelnen malerischen Motiv, um noch der Gesamterscheinung gegenüber die volle Kraft bewahren zu können.

So, mit seinen Lücken und problematischen Zügen, mit seiner individuellen Sinnlichkeit und seinen ungewöhnlichen psychologischen Feinheiten bleibt Pontormo um seiner Persönlichkeit willen vielleicht noch wertvoller denn als Glied der Gesamtentwicklung. Aber ohne Zweifel ist er, in ganz anderem Sinne noch als Rosso Fiorentino, derjenige gewesen, der die drohende Stagnation am Ausgange der florentinischen Hochrenaissance überwunden und hierdurch gleichzeitig die gefährliche Kluft zwischen dem absterbenden republikanischen Florenz und der erst in ungewissen Umrissen auftauchenden Hauptstadt einer toskanischen Monarchie überbrückt hat.

Kapitel III

Rosso Fiorentino und sein Kreis. Domenico Beccafumi

Rosso Fiorentino (eigentlich Giovanni Battista Rosso), die zweite bedeutende Persönlichkeit der florentinischen Spätrenaissance, ist im gleichen Jahre wie Pontormo geboren, hat aber eine durchaus andersartige künstlerische Schulung empfangen. Auch er nahm Anregungen von seiten des Andrea del Sarto auf, doch ging sein Streben von Hause aus mehr nach dem Dramatischen, Bewegten. Der nackte Körper in seiner grosszügigen linearen Konstruktion war ihm das Wesentliche; aus ihm heraus gestaltete Rosso plastisch empfundene einheitliche Figurenkomplexe, die an Kühnheit und Grösse sehr bald über das in Florenz Übliche hinausgreifen sollten. Seine Formphantasie hat etwas ausgesprochen Bildhauerisches, und in der Tat waren es Michelangelos Schlachtenkarton und die gewaltsamen plastischen Schöpfungen Bandinellis, denen er die entscheidenden Anregungen verdankt. Seine erste grosse Arbeit, das um 1515 entstandene Fresko der Assunta in der Annunziatenvorhalle, offenbart Rossos Eigenart bereits in voller Schärfe. Die Komposition besitzt nicht die reiche Gliederung und räumliche Tiefe von Pontormos Heimsuchung, aber eine fast rücksichtslos zu nennende herbe Grösse und wuchtige Geschlossenheit. Es ist die menschliche Figur, die, zu kompakter Masse gesteigert und in gedrängter Gruppenfügung, die ganze untere Hälfte des Freskos ausfüllt, während die von Engelsputten umschwebte Madonnenfigur in der Lünette die Komposition nach oben leichter, luftiger gestaltet. Ohne im übrigen dem Vergleich mit Tizians Assunta von 1518 gewachsen zu sein, bringt Rossos Fresko den Ausgleich zwischen den Aposteln unten und dem Aufwärts der Madonna in ähnlicher Weise, nämlich durch stärkste Monumentalität und Einfachheit der unteren Hälfte. Hierin liegt gegenüber den Himmelfahrtsbildern Sartos und ihrer reichen, aber zersplitterten Gruppenbildung der bedeutsame Fortschritt. Was gefällige malerische Wirkung und koloristisches Empfinden anbelangt, kann Rosso freilich weder mit Andrea noch mit Pontormo gleichgestellt werden. Die Neigung zu hellen, durchsichtigen, eigentümlich differenzierten Tönen tritt wie bei Pontormo hervor, aber der Sinn für farbige Harmonie ist nicht entfernt so fein ausgebildet. Und auch der Gewandwurf besitzt ebensowenig

Abb. 56. Rosso Fiorentino, Santa Conversazione (1522)
Florenz, Palazzo Pitti

den edlen Reichtum wie die klare Gliederung Sartos, obwohl Rosso in seinem Streben nach Massigkeit dem Gewand besondere Bedeutung verleiht. Immerhin muss man anerkennen, dass seine Apostel

in ihrer machtvollen Körperlichkeit und ihrem bauschigen Gewandschwall mit dem ernsten, würdevollen Charakter der Gesichter eine eindrucksvolle Einheit bilden.

Im Altarbild liegen aus der Folgezeit einige bedeutsame Leistungen Rossos vor, als erste die allerdings noch ziemlich befangene Madonna mit den Heiligen Johannes d. T. und Hieronymus, gefolgt von zwei anderen Heiligen (heute Uffizien). Von dem kühnen Neuerer ist wenig zu spüren, die Milde Andreas triumphiert über den nach Differenzierung der Charaktere und dramatischem Inhalt strebenden Problematiker. Vasari erzählt, dass die physiognomischen Experimente des jungen Künstlers den Bestellern wenig Freude bereiteten, und dass die angefangenen Bilder durch Karikierung des Ausdruckes abstossend wirkten, so dass Rosso selber bei der Ausführung das Übertriebene zu mildern für gut befand. Wenn nun das Uffizienbild zwischen dem eigenen Streben und den Wünschen der Besteller noch zu schwanken scheint, so stellt sich die imposante S. Conversazione des Palazzo Pitti (1522 für Santo Spirito gemalt) völlig auf den Boden des Neuen, Eigenen (Abb. 56). Der pyramidale Aufbau der dicht zusammengenommenen Figurengruppe ist mit der (später ungeschickt durch Anstückelung vergrösserten) Architektur vortrefflich zusammengedacht; die Figuren haben eine freie und grosse Haltung, die mit Sarto wohl Verwandtschaft besitzt, aber einen kühneren, rücksichtsloseren Geist verrät. Ebenso greift der malerische Vortrag mit seiner eigenartig flackernden Koloristik und der freien Verteilung heller Flächen und Akzente über Andrea hinaus.

Am persönlichsten und stärksten aber äussert sich Rossos Eigenart in der 1521 für Volterra geschaffenen Kreuzabnahme. Hier fand der Dramatiker einen seinen Neigungen völlig entsprechenden Gegenstand, konnte er Bewegung, Verkürzungen, Nacktes, leidenschaftlichsten Ausdruck und physiognomische Gewaltsamkeiten bringen. Zum erstenmal findet hier die stahlhart geschliffene Linie Rossos ihre klare Ausprägung. Wo Pontormo nach ausdrucksvoller Rundung des Aktes strebt, gliedert Rosso vermittelst scharf abgesetzter, geradlinig konturierter Flächen, die er durch eine flackernde, seltsame Koloristik noch stärker herausarbeitet. So erreicht er eine in höchstem Grade stilisierte, naturferne Wirkung: wie die überlangen, abenteuerlich bewegten, schmalgliedrigen Gestalten durcheinanderschiessen, sich durchdringen, im Lichte plötzlich aufflackern, das ist visionär gesehen und atmet ebensosehr die Phantastik wie gleichzeitig die eigenwillige Klarheit eines Traumes. Ein glühendes Karmin beherrscht die farbige Skala, feine rötliche, sich bis ins reine Weiss auflösende Klänge treten hinzu, im Hintergrund ant-

Abb. 57. Rosso Fiorentino, Sposalizio (1523)
Florenz, S. Lorenzo

wortet ein dunkles grünliches Blau: kurz, es entsteht ein Eindruck von seltsamer Kraft und Neuheit. Pontormo hatte wohl ähnliche farbige Tendenzen verfolgt, aber in den engeren Grenzen des Harmonischen, Überleitenden; Rossos Koloristik ist die Sprache eines verwegenen, das Bizarre suchenden Geistes.

Das letzte der vor Rossos römischem Aufenthalt geschaffenen Altarbilder, das Sposalizio von 1523 in S. Lorenzo (Abb. 57), erscheint als die logische Fortbildung der ein Jahr vorher entstandenen Tafel des Palazzo Pitti. Das Schema ist noch reicher und vielgliedriger geworden, auch die Farbe hat an Feinheit der Nüancen gewonnen. Aber das Ganze bedeutet doch im Grunde nichts anderes als ein Weiterarbeiten mit den Errungenschaften Sartos, das kaum zu einer Wiederbelebung der florentinischen Tradition führen konnte. Eine Manier ist hier wie in Pontormos gleichzeitigen Arbeiten nicht mehr abzuleugnen; daran ändern die eigentümlichen Reize des malerischen Vortrags einschliesslich des von Vasari besonders gerühmten „Changierens" der Gewänder ebensowenig etwas wie die zweifellos raffiniert ersonnenen Draperiemotive. Aber gleichzeitig entwickeln sich in Rossos Kunst zukunftsvolle Ansätze, die ganz in der Richtung des bildhauerischen Ideals liegen und den Künstler den Bestrebungen der römischen Malerei annähern. Das Werk, das solche Keime deutlich offenbart, ist die durchaus plastisch gestaltete Szene, wie Moses die Töchter Jethros verteidigt (Uffizien), ein Bild von prägnanter Schärfe der Linie und kühner Verdeutlichung des Dreidimensionalen. Die Energie der Bewegung ist offensichtlich an Bandinelli geschult, übertrifft ihn aber an Wucht der linearen Vereinfachung. Die Modellierung folgt nicht mehr in der Art Pontormos den hügeligen Schwellungen des Körpers, sondern sucht die Grösse der Form durch ein Auflösen in Flächenkomplexe zu erreichen, ähnlich wie Bandinelli in seinen Aktzeichnungen durch grosszügige Strichlagen alles in Flächen gliedert. Dementsprechend sind die Schatten aufgelockert; fein nüancierte zarte Töne grenzen gegeneinander: eine ebenso plastische wie malerische Umschreibung des Dreidimensionalen.

Als Rosso dieses Gemälde schuf, war er für die Übersiedlung nach Rom reif geworden, zu der er sich 1523 entschloss. Sie wirkte anfänglich nicht günstig auf ihn; die Überfülle der auf seinen empfänglichen Geist einstürmenden Eindrücke war zu gross. So wurde denn das (heute fast ganz erloschene) Fresko über der Cappella Cesi in S. Maria della Pace nach Vasaris glaubwürdigem Zeugnis ein Fehlschlag. Um so erfolgreicher gelang aber die Verarbeitung der römischen Vorbilder in den Entwürfen für den Stecher Jacopo Caraglio, die Rosso in den Bahnen eines Giulio Romano und Perino del Vaga zeigen. Rosso begibt sich nunmehr aus der seine plastische Vorstellungskraft nicht befriedigenden religiösen Atmosphäre auf das mythologische Gebiet. 1526 entsteht für den Stich eine Serie von Götterfiguren in Nischen, die schon ganz von römischem Geiste durchdrungen sind (B. 24—43). Ausserdem zwei Darstellungen in der Serie der Götterliebschaften von Perino del Vaga (B. 22—23) und

Abb. 58. Rosso Fiorentino, sogen. Transfiguration
Città di Castello, Dom

die besonders vorgeschrittenen Herkulesgeschichten (B. 44—49). In all diesen Stichen bewundert man eine ausserordentliche Beherrschung des Körpers, dramatischen Ausdruck und jenen Reichtum der Erfindung, auf den die römische Kunst so grosses Gewicht legte. Die

Grenze gegen das erotische Gebiet ist übrigens in den Stichen Caraglios nach Rosso teilweise recht weitherzig gezogen, am meisten auf B. 52, der Darstellung von Mars und Venus, die von den Göttern überrascht werden.

Die figurenreichste Platte, die Caraglio nach seinem Vorbild gestochen hat, ist der grosse Raub der Sabinerinnen (B. 63), der infolge des Sacco di Roma 1527 liegen blieb und später handwerksmässig vollendet worden ist. Auch in dieser Arbeit ist das Vorbild Bandinellis stark fühlbar; die Art der Komposition verleugnet nicht das genaue Studium der beiden aus der Graphik bekannten Entwürfe Bandinellis: des bethlehemitischen Kindermordes von Marco Dente und der Laurentiusmarter Marc Antons. Rosso bietet, an seinem Vorbild gemessen, prinzipiell sogar recht wenig Neues. Er übernimmt von ihm die Zerlegung der Szene in zwei Schichten: einen dramatisch akzentuierten Vordergrund mit vielen, starkbewegten Figuren und einen durch eine Architekturkulisse bedeutend höher geschobenen Mittelgrund mit ruhigeren Gestalten. So wirkt denn auch seine Komposition in der Art eines Reliefs, auf dem die vordere Schicht in stärkerer Rundung hervortritt, während die zweite Schicht sich in zartester Modellierung aus dem Stein herauslöst. Nur ist bei Rosso die Trennung der einzelnen Gruppen und Raumschichten weniger schematisch als bei Bandinelli, die Architektur nicht so symmetrisch und streng. Diese „malerische" Auflösung geht bis zu einer gewissen Unklarheit und Undeutlichkeit des dramatischen Inhalts — ein Fehler übrigens, den der Raub der Sabinerinnen mit manchen anderen Kompositionen seines Schöpfers teilt.

Der Sacco di Roma bildet in Rossos Schaffen einen entscheidenden Abschnitt. Aus Rom geflüchtet, weilte er nun einige Zeit in Umbrien, wo mehrere Kirchenbilder entstehen, u. a. die Pietà von Borgo S. Sepolcro, ferner ein inhaltlich merkwürdiges Bild, die sog. „Transfiguration" (1528 bestellt) im Dom von Città di Castello (Abb. 58). Jene Vorliebe für das Sonderbare, Abenteuerliche in Trachten und Physignomien, die ihn schon in Florenz geplagt hatte, feiert in der „Transfiguration" eine überraschende Wiedergeburt. Kaum vermag man zu begreifen, was mit diesem seltsamen Volk, das sich unter dem Auferstandenen tummelt, gemeint sein mag. Man sieht „Mohren, Zigeuner und die sonderbarsten Dinge der Welt", wie Vasari sich achselzuckend ausdrückt, aber die Figuren sind interessant — wenn auch teilweise etwas geschraubt — in Zeichnung und Bewegung, und der ganzen Komposition merkt man an, dass die römische Grösse auf Rosso tief eingewirkt hat. Noch reicher und charakteristischer ist bei einer für Arezzo entworfenen „Mantelmadonna" (Zeichnung im Louvre) die eng zusammengekauerte Volks-

masse gegeben. Wieder drängt sich der hexenartige Typus des alten Weibes mit Turban vor, auch ein abgemagerter, nackter Greis ist vorhanden, dazu Kinder, junge Frauen, Jünglinge — kurz, ein kontrastreiches Abbild des menschlichen Lebens schart sich unter den ausgebreiteten Mantel Mariens.

1530 fand der umbrische Aufenthalt mit einer unangenehmen Affäre sein Ende, die die sofortige Abreise Rossos von dort notwendig machte. Er begab sich nach Venedig und nahm im Jahre darauf einen Ruf Franz' I. an den französischen Hof an. Das nun folgende Jahrzehnt war ausschliesslich der Ausschmückung des Schlosses von Fontainebleau gewidmet und brachte dem Künstler reichen Gewinn und hohe Auszeichnungen. Leider sind von den zahlreichen Fresken, die hier von Schülern nach seinen Zeichnungen ausgeführt wurden, die meisten nicht mehr vorhanden. Nur die allerdings durch wiederholte Restaurierung ganz verdorbenen Dekorationen der Galerie Franz' I. geben von Rossos Fähigkeiten auf diesem Gebiete einen Begriff. Noch immer ist in seinem Stil das römische Idael das eigentlich bestimmende — in den üppigen Stukkaturen werden die Resultate des Studiums nach Perino deutlich genug fühlbar und auch in den einzelnen Freskokompositionen herrscht eine unflorentinische Lockerkeit und Räumigkeit. Rosso war von der Tradition der Heimat völlig abgeschnitten, und seine Kunst, die unter anderen Umständen dort in grösstem Umfang Schule gemacht hätte, blieb ohne die gehörige Resonanz. In Frankreich aber verblasste die Erinnerung an ihn nach dem gewaltsamen Tode von 1541 (durch Selbstmord), je heller der Stern des Primaticcio aufstieg. Dieser war es, der den König auf grössere Baugedanken brachte, bei deren Ausführung bereits zahlreiche Arbeiten Rossos zum Opfer gebracht werden mussten. Heute sind wir bei der Beurteilung des Spätstiles des Künstlers auf das von Vasari erwähnte Bild der Pietà angewiesen (jetzt im Louvre). Es ist eine Schöpfung von grösster Konzentration, ganz auf die Wirkung der Diagonale des Körpers Christi hin komponiert und voll latenter Bewegung in den einzelnen Figuren (insgesamt nur fünf). Im Detail und besonders im Gewandwurf ist grösste Sparsamkeit zu beobachten; ein schweres, dunkles Kolorit und eine sehr überlegte Lichtführung unterstützen noch den ernsten Charakter des Ganzen. Sichere Tafelbilder Rossos sind im übrigen selten. Anspruch auf Eigenhändigkeit haben eine Madonna mit Engeln in der Glorie (Petersburg, Ermitage) und die von Caraglio gestochene (B. 53) Herausforderung der Pieriden im Louvre, vielleicht auch eine Madonna mit Kind und Johannesknaben in der Galerie Corsini in Florenz (No. 163). Dagegen können die Bildchen des Oldenburger Museums (Götterfiguren in Nischen) nur als Kopien nach den Stichen Caraglios gelten.

Eigentliche Schüler hat Rosso nicht gehabt. Die Nachwirkung seiner Kunst war mehr mittelbarer Art. In der Hauptsache müssen es die Altarbilder gewesen sein, die auf jüngere Florentiner Einfluss gehabt haben. Am deutlichsten zeigt sich die Abhängigkeit von Rosso bei Carlo Portelli aus Loro im Arnotal. Seine wenigen Altargemälde weisen in den Typen, der Gewandbehandlung, in den gedrängten, hochgeschichteten Kompositionen und dem changierenden Kolorit deutlich Einflüsse von jener Seite auf, sie haben auch die Vorliebe für dekorative Einzelheiten in den Kostümen der Frauen usw., die uns bei Rosso geläufig ist. Mit dem Datum 1551 und der Inschrift „Carlo da Loro fiorentino" ist eine Madonna in Wolken mit Heiligen bezeichnet, die heute das Museo di S. Croce aufbewahrt. Bedeutender erscheint die grosse Romulusmarter in S. Maria Magdalena dei Pazzi, eine figurenreiche Komposition mit vier- bis fünffach übereinandergeschichteten, grossenteils nackten Gestalten. Obwohl überladen und unräumlich in der Wirkung, zeichnet sich dies Altarbild doch durch ein feines Sfumato in der Art Rossos aus, nicht minder durch lebendige Bewegungen. Die Begeisterung für das Nackte macht auch vor dem heiligen Gegenstand nicht halt, und Züge weltlicher Eleganz drängen sich unbedenklich in das Altarbild ein. In bedeutend verstärktem Masse wird diese Tendenz in der Konzeption von 1566 (Museo di S. Marco) fühlbar. Portelli ist aus der Nachahmung Rossos mehr und mehr in das Fahrwasser von Vasari (vgl. S. 265) eingelenkt und bringt ein undenkbares, vertikal aufgebautes Figurenensemble, aus dem das Nackte in Gestalt einer (heute übermalten) Eva brutal genug hervorspringt. Es war dies Altarbild, das später den Zorn Borghinis (Riposo, S. 202) heraufbeschwor; nicht mit Unrecht wettert er gegen das „grosse, nach vorne geschobene nackte Frauenzimmer, das seine ganze Rückseite zeigt und mehr als die Hälfte der Tafel bedeckt — dabei sitzt oberhalb die Madonna, als ob sie sich auf die Schultern der anderen stütze" usw. Man kann diese Bemerkungen ebenso wie die sonstigen Einwände Borghinis gegen die überfüllte Komposition und die manierierten Bewegungen durchweg nur billigen, muss dabei allerdings bedenken, dass alle diese Fehler damals gang und gäbe geworden waren. Portelli ist nicht der erste gewesen, der weibliche Nacktheiten im Altarbild gezeigt hat, und was die Schwächen der Komposition betrifft, so sind sie in den Arbeiten der Zeitgenossen überall anzutreffen. Nach Vasaris Zeugnis hat Carlo auch an den grossen Aufträgen Cosimos I. seinen Anteil gehabt, und wie nach Zeichnungen Vasaris hat er auch nach Salviatis Entwürfen gearbeitet. Der Einfluss des letzteren ist namentlich sichtbar in einer Caritas des Prado (Abb. 59), die dem Künstler aus stilkritischen Gründen zugewiesen worden

ist[1]). Aber auch in dem sonderbaren Gliederspiel dieser höchst künstlichen, erklügelten Komposition klingt der Stil Rossos noch vernehmlich nach.

Unmittelbarer Schüler Portellis war nach Borghinis Angabe Tommaso Manzuoli, gen. Maso da S. Friano (1536—1571), ein

Abb. 59. Carlo Portelli, Caritas
Madrid, Prado

Künstler, der jung gestorben ist und in seinen Altarbildern durchweg noch eine gewisse Ruhe und Vornehmheit bewahrt. Obwohl von den Zeitgenossen über seinen Lehrer erhoben, erreicht er ihn doch weder in der Prägnanz der Zeichnung noch in der Feinheit

1) H. Voss, Jahrbuch der preuss. Kunstsammlungen 1913, Heft 4.

des Helldunkels. Allerdings sind seine Kompositionen auch nicht so unerfreulich überladen. Das nach Lanzi in den Vatikan überführte, heute in Cambridge aufbewahrte grosse Altargemälde der abgebrochenen Florentiner Kirche S. Pier Maggiore wird als sein Hauptwerk gerühmt; es ist eine Heimsuchung, die das Datum 1560 trägt und zu der die Uffiziensammlung eine Kompositionszeichnung besitzt (No. 7280). Andere Werke sind die Trinität mit Heiligen im Museo di S. Marco mit Anklängen an Andrea del Sarto in dem Apostel links unten (Assunta des Pal. Pitti), die sympathische Geburt Christi in SS. Trinità (Abb. 60) und die Assunta von Ognissanti. Das Kolorit ist durchweg recht flau und charakterlos, die Figuren sind meist überlang, mit sonderbar verkniffenen Typen (in denen noch viel Rosso-Tradition steckt), der Gewandwurf verleugnet nicht das Vorbild des Lehrers. Zu Manzuolis Arbeiten gehören zwei kleine Bilder in dem noch zu besprechenden Studiolo des Francesco de' Medici (Palazzo Vecchio), deren eines eine Diamantengrube darstellt, das andere die Geschichte von Dädalos und Ikaros. Auch sonst genossen seine Tafelbilder eine gewisse Schätzung. Die ovalen Passionsbilder, die die Pinakothek in Volterra von ihm zeigt, rechtfertigen die überlieferte Wertung allerdings kaum. Es sind uninteressante, konventionelle Arbeiten von widriger koloristischer Haltung, die schon ganz dem Vasari-Kreis zuzurechnen sind.

Zwischen der älteren florentinischen Tradition und den jüngeren, von Rom her angeregten Bestrebungen sucht der von Lanzi fälschlich ins XVII. Jahrhundert gesetzte Francesco Brina wenig selbständig eine Art Mittelweg. Obwohl seine Tätigkeit erst gegen 1560 beginnt, wurzelt der Charakter seiner Kunst doch durchaus in einer früheren Phase. Brinas Lehrer ist unbekannt, möglicherweise hat man ihn im Kreise des Ridolfo Ghirlandajo zu suchen, aus dessen Schule manche namhafte Künstler älterer Observanz hervorgegangen sind. Jedenfalls weisen Brinas überaus zahlreiche (meist unter anderem Namen gehende) heilige Familien und Madonnen eine auffallende Verwandtschaft mit Michele di Ridolfo Ghirlandajo auf, dem letzten Ausläufer einer von allem Neuen unangefochtenen spezifisch lokalen Florentiner Tradition. Brina bewahrt von dieser Überlieferung allerhand altertümelnde Züge, was sich mit seiner fast ausschliesslichen Beschränkung auf das Marienbild leicht vereinbaren lässt. Aber gleich Michele Ghirlandajo vermag er doch von einigen neueren Erscheinungen, namentlich von dem Madonnenmaler par excellence, Andrea del Sarto, nicht ganz abzusehen. Wie Michele Ghirlandajo in seinen Fresken in den Lünetten der Florentiner Stadttore, zumal an der Porta alla Croce, den Einfluss von Andreas Madonna del Sacco nicht verbergen kann, so wird

Abb. 60. Tommaso da S. Friano, Geburt Christi
Florenz, SS. Trinità

auch in Brinas Werken Sartos Nachwirkung stark erkennbar. Die grösste Anzahl seiner Bilder besitzt die Akademie zu Florenz. Eine Santa Conversazione und die steif symmetrisch aufgebaute Anbetung der Könige können als rückständige, unpersönliche Leistungen ausser Betracht bleiben. Dagegen fesselt eine heilige Familie mit schlafendem Kind durch einen gewissen schön rhythmisierten Gruppenbau und gute Zeichnung; eine Madonna mit stehendem Kind und anbetendem Johannesknaben ist einfacher und unbedeutender. Von den übrigen Florentiner Sammlungen besitzt der Palazzo Pitti von Brina eine gute, früher dem Michele di Ridolfo zugewiesene heilige Familie (Abb. 61)[1]), die Galerie Corsini eine Madonnenhalbfigur von sehr schlichtem Charakter. In S. Michele Visdomini befindet sich eine signierte und 1570 datierte „Conceptio Immaculata". Ausserhalb von Florenz bewahren verschiedene Galerien und Privatsammlungen Madonnen und heilige Familien des Künstlers, so das Stuttgarter Museum (No. 507), das Museum in Hildesheim (aus dem Berliner Depot), die Sammlung Cremer in Dortmund (eine heilige Familie, in der die Zentralgruppe mit Stuttgart ziemlich genau übereinstimmt, und eine Madonna vor Landschaft, mit auffallend lionardeskem Typ), das Schloss Hollenberg bei Krems (abg. als „Rottenhammer" in Bd. I der Österr. Kunsttopographie S. 173) und die Galerie Harrach in Wien (als „Girolamo Bedoli").

Ausser diesen unter sich stark verwandten Halbfigurenbildern gibt es von Brina einige allegorische und mythologische Darstellungen. Die in der Galerie Durazzo Pallavicini zu Genua aufbewahrte „Caritas" (Replik unter Salviatis Namen in der Londoner Nationalgalerie) ist im Grunde nur eine der üblichen Madonnen in verkappter Form, allerdings von sehr geschickter Anordnung und reizender Natürlichkeit. In der Tat existiert sie als heilige Familie verändert, mit dem hl. Joseph auf der linken Seite, in einem Bild mit landschaftlichem Hintergrund in der Certosa bei Florenz (Kapitelsaal). Überraschender wirken zwei bislang dem Vasari oder Salviati zugewiesene Brustbilder der sich den Tod gebenden Lucretia und der Leda mit dem Schwan in der Galerie Borghese. Obwohl durch den Salviati nachempfundenen Reichtum an antikisierendem Schmuck von den religiösen Bildern Brinas abweichend, verraten doch diese Arbeiten in den Typen, der hellen, giftigen Buntheit wie in der Behandlung der Haare und Draperien den gleichen Meister. Brina muss derartige Heroinen in ähnlicher Auffassung öfter gemalt haben, denn eine den römischen Gegenstücken ganz nahe verwandte und fast gleichgrosse Figur befand sich z. B. in der ehemaligen Samm-

1) Eine wenig veränderte Replik in der Ermitage (Nr. 87).

lung Cavalieri in Ferrara (als Cr. Allori, versteigert München 1914). Möglicherweise kommt der Künstler auch als der Urheber der gemalten Kopien nach Michelangelos „Nacht“ und „Aurora“ in der

Abb. 61. Francesco Brina, hl. Familie
Florenz, Palazzo Pitti

Galerie Colonna zu Rom in Frage. Man hat auch diese wenig erfreulichen Arbeiten auf Vasari oder Salviati taufen wollen, aber koloristisch wie zeichnerisch besitzen sie viel mehr Beziehungen zu Brina, an den namentlich Landschaft und Beiwerk erinnern.

Brina kann in noch stärkerem Masse als Manzuoli und Portelli als typischer Vertreter eines engen, provinziellen Konservativismus gelten, und es erscheint verständlich, dass er gegen sein Lebensende (1577) nach dem weltentlegenen Volterra übergesiedelt ist, wo er für seine rückständige künstlerische Tätigkeit das rechte Verständnis voraussetzen durfte.

Wenn Florenz erst durch Rosso Fiorentino mit der römischen Hochrenaissance in nähere Berührung geriet, so war in Siena diese Beziehung schon ein reichliches Jahrzehnt früher hergestellt worden. Die durch zwei Jahrhunderte hindurch blühende sienesische Malerschule, einstmals eine ernsthafte Rivalin der florentinischen, war am Ausgange des XV. Jahrhunderts von einer Krise schwerster Art betroffen worden. Nachdem man es — wohl hauptsächlich aus Abneigung gegen das verhasste Florenz — lange verstanden hatte, durch prohibitive gesetzgeberische Massregeln fremde Künstler von sich fernzuhalten, war infolge der generationenlangen künstlerischen Inzucht eine Ideenarmut und gänzliche Dekadenz der heimischen Schule eingetreten, die eine Erholung aus eigener Kraft unmöglich zu machen schien. Man wandte sich, als man die traurige Lage nicht mehr verkennen konnte, schliesslich an auswärtige Künstler, und zwar, um den Florentinern keinen Anlass zur Genugtuung zu geben, lieber an umbrische Meister wie Perugino und Pinturicchio. So kam es, dass die sienesische Schule, die von Haus aus rein toskanischen Charakters war, mehr und mehr mit den Bestrebungen der Umbrer in Berührung kam und, als diese selber durch Raffael ganz in der römischen Hochrenaissance aufgingen, ebenfalls in die Gefolgschaft Roms hineingeriet.

Sodoma und Peruzzi, die für Siena den Übergang aus quattrocentistischer Befangenheit zum Cinquecento bedeuten, können beide kaum als Vertreter einer eigenen lokalen Schule angesehen werden. Jener kam als fertiger Meister von ausgesprochen oberitalienischer — lombardischer — Eigenart in die sienesische Gegend, versuchte dann sein Glück am Hofe der Päpste und zog sich von dort, durch Raffael und dessen Schüler in den Hintergrund gedrängt, wieder nach dem kleinen südtoskanischen Bergstädtchen zurück, wo er sich leicht als der erste zu behaupten vermochte. Es ist kaum etwas in seiner um die zeichnerischen und plastischen Probleme der toskanisch-römischen Schule völlig unbekümmerten Produktion, was mit Notwendigkeit gerade in Siena oder überhaupt in Mittelitalien entstanden sein müsste. Die heiter kontemplative Ruhe und gleichmässige ausdruckslose Anmut seiner Gestalten, der instinktmässig warme malerische Ton in seinen Bildern und Fresken, die nach toskanischen

Begriffen der eigentlichen „Zeichnung" gänzlich entbehren — alles dies bleibt an ihm bis zu seinen letzten Schöpfungen als sein oberitalienisches Erbteil haften, mag er auch hie und da sich bemühen, Bewegung oder lebhafteren physiognomischen Ausdruck in seine Gestalten zu bringen. Peruzzi aber, der allerdings Toskaner von Geburt war, hat in Siena nicht genug geschaffen und war auch zu wenig eigentlicher Maler, um irgendwie schulbildend oder auch nur in weiterem Sinne fördernd wirken zu können. Er gehört mit seinen wenigen erhaltenen Arbeiten zu den Kreisen jener Künstler älterer Schulung, die sich in Rom neben Raffael in achtenswerter Weise um die Eroberung des „modernen" Stiles bemühten, ohne doch die Fähigkeit zu besitzen, gleichen Schritt mit dem Urbinaten zu halten. Darum ist seine Tätigkeit trotz einzelner, in manchem Sinne bemerkenswerter Leistungen ohne eigentliche Auswirkung und bleibende Bedeutung geblieben.

Sienas Lage zu Beginn des Cinquecento kann als typisch für das Los angesehen werden, das die kleineren Kunststätten Toskanas und Umbriens infolge der allgemeinen zentralisierenden Richtung der Entwicklung treffen sollte. Die beiden grossen Vororte allen modern gerichteten Strebens in Mittelitalien nahmen mehr und mehr den gesamten Strom des künstlerischen Schaffens in sich auf, und zwar so, dass Rom, seine Rivalin an Ideenreichtum und Grösse der Gestaltung immer weiter überflügelnd, den Florentiner Einfluss auch innerhalb der eigentlichen Toskana zurückdrängte. Das tritt zunächst sehr deutlich im Südosten, also in Städten wie Arezzo, Borgo S. Sepolcro und dem benachbarten Città di Castello zutage, wo schon früher eine enge Berührung mit den südlichen Nachbargebieten bestanden hatte, sodann aber auch im Südwesten, in den Gebieten von Siena und Volterra —: sprechende Beispiele dafür sind Daniele da Volterra, Marco da Siena und G. P. Rossetti. Eine selbständige lokale Schule hörte auf zu existieren; bedeutendere Talente verliessen sehr bald ihre Heimat, um ihre Kräfte an den römischen Monumentalaufgaben zu schulen, und die im Lande bleibenden kleinen Geister waren natürlich bei ihrer geringen Selbständigkeit nicht imstande, eine wirkliche Tradition im alten Sinne aufrechtzuerhalten.

Den alleinigen Vorteil dieser allgemeinen Verschiebung genoss die römische Schule. Innerhalb der Toskana aber wurden dadurch nicht nur die einzelnen kleineren Kunstorte selber benachteiligt, sondern mehr und mehr auch Florenz, das seine beste Kraft aus dem Reichtum und der vielgestaltigen Selbständigkeit der einzelnen toskanischen Lokalschulen gezogen hatte und sich nun infolge des Vordringens der römischen Vorposten im eigenen Lande immer

bedenklicher isoliert fand. Ursprünglich verleugnete sich bei der Verarbeitung der römischen Einflüsse eine gewisse toskanische Eigenart noch nicht völlig. Aber seit der Mitte des XVI. Jahrhunderts verlor sich auch dieser letzte Schimmer. Zwar entfalteten die Vanni und Salimbeni gegen das Ende des Cinquecento wieder eine stärkere Produktion in Siena, allein ihre künstlerischen Ideale waren durchaus die der baroccesken römischen Malerei. Die Eroberung Sienas durch Cosimo I. (1555) konnte die Abkehr der sienesischen Kunst von den toskanisch-florentinischen Idealen in keiner Weise aufhalten. Infolge der gewaltsamen Angliederung der traditionsstolzen Republik an die neue toskanische Monarchie wurde die Abneigung gegen alles Florentinische eher noch stärker, und es ist geradezu auffällig, wie sehr sich Siena von den in Florenz gegen 1600 herrschenden Bestrebungen abseits gehalten hat.

Der letzte bedeutende Vertreter eines noch ausgesprochen toskanischen Empfindens in der sienesischen Malerei ist Domenico Beccafumi, genannt Meccherino. Obwohl er um 1510 bis 1512 in Rom gewesen ist und sich hauptsächlich an den Werken Raffaels geschult zu haben scheint (daneben natürlich auch an Michelangelo), erweist er sich nach seiner Rückkehr nicht einfach als provinzieller Fortsetzer der römischen Manier, sondern als ein ganz eigenartiger, an phantastischen Einfällen reicher Künstler, der mit Sodoma in seiner Weise durchaus konkurrieren kann. Seine Stärke ist allerdings nicht jene oberitalienische Weichheit und Harmonie der malerischen Erscheinung, nicht jene lombardische Empfindung für Anmut und Zartheit des physiognomischen Ausdrucks, wie sie Sodoma besitzt. Vielmehr strebt er als echter Toskaner nach Kraft und Anspannung in der Zeichnung des Figürlichen und in den Bewegungen, nach kontrastreicher Komposition, nach interessanter Auffassung und Belebung des Gegenständlichen, wobei er sich durch einen ausgesprochenen Hang zum Bizarren und Seltsamen charakterisiert. In dieser Hinsicht ist er dem Rosso Fiorentino zu vergleichen, mit dem er auch in der starken Akzentuierung der Linie und des plastischen Motivs in seinen Gestalten, ja selbst in der Vorliebe für eine sonderbar erregte, buntfleckig helle Koloristik Ähnlichkeit besitzt. Allerdings ist Rosso seinem sienesischen Zeitgenossen an monumentalem Schwung der Komposition, plastischer Grossartigkeit der Bewegungsmotive und an Intensität des Ausdrucks unendlich überlegen. Seine weltmännische Geste lässt das Unruhige und sonderbar Überladene in den kleinlich gegliederten Bildern Beccafumis doch recht peinlich als provinzielle Befangenheit hervortreten. Es war schon früher eine Eigentümlichkeit der Sienesen gewesen, die wuchtige Florentiner Form gewissermassen

Abb. 62. Domenico Beccafumi, Das Jüngste Gericht
Siena, S. Maria del Carmine

zu „verniedlichen“ — nun wird dieser Versuch sogar mit dem strengen Stile des Cinquecento angestellt, der solchen Tendenzen gewiss nicht günstig war.

Beccafumis Anfänge verraten von der bizarren Art seines künstlerischen Naturells noch nicht viel. In dem einfach-edlen Altarbild mit der hl. Katharina von Siena und den stehenden Heiligen Benedikt und Hieronymus (Siena, Akademie), das bald nach 1512 entstanden ist, hat die streng symmetrisch-tektonische Fassung der Komposition und die ruhige Würde der Gestalten mehr von der mönchischen Art des Fra Bartolommeo als von römischem Pathos und von raffaellesker Dramatik. Man darf nicht vergessen, dass zu der Zeit, in der Beccafumi in Rom gewesen ist, Raffaels Stil noch nicht bis zu den letzten Konsequenzen durchgestaltet war. Eigentümlich aber ist bereits in diesem Frühwerk das Streben nach kapriziösen Einzeleffekten des Helldunkels und der Farbe, die sich zumal in der malerischen Behandlung der Architektur und der Landschaft stark vordrängen. Auch im übrigen beeinträchtigen allerhand willkürliche und kleinliche Einzelheiten den grossen, ruhigen Stil des Ganzen, so die in den Proportionen ganz verfehlte Glorie mit der Madonna und den Engeln in den Wolken, das schreiende Muster des Fussbodenmosaiks, die engbrüstigen Formen des rahmenden Architekturmotivs u. a.

Mit dem für S. Maria del Carmine bestimmten Jüngsten Gericht (heute Akademie) tritt dann die phantastische, spukhaft konfuse Art Beccafumis mit greifbarer Deutlichkeit in die Erscheinung. Vasari berichtet, dass sich der Künstler bei diesem Altargemälde derartig in seinen Irrwegen verrannt hatte, dass er es selbst für notwendig befand, das Bild kurz vor der völligen Vollendung aufzugeben und den Gegenstand in einer von Grund auf abweichenden „Invenzione“ noch einmal zu malen. In der verworfenen Fassung der Akademie ist die obere Bildhälfte mit einer äusserst unruhigen Glorie phantastischer, wildbewegter Engel ausgefüllt, die den reich gekleideten hl. Michael umgeben. Die untere Hälfte zeigt eine „pioggia d'ignudi anzi confusa che no“, nämlich michelangelesk beeinflusste Leiber von Auferstehenden inmitten eines Wirrwarrs von sonderbaren Beleuchtungseffekten, dazwischen in höchst verworrener Verknäuelung allerhand fratzenhaften Höllenspuk.

Gegenüber so viel unklarer Überladenheit bedeutet die endgültige Fassung des Bildes (im Carmine; Abb. 62) eine entschiedene Klärung und Vereinfachung. Die dominierende Figur des hl. Michael ist bedeutend tiefer, in das Zentrum des ganzen Altarbildes, gerückt, während darüber, von einer unvergleichlich klarer gruppierten Engelsglorie umgeben, Gottvater thront, eine wuchtige, eindrucks-

Abb. 63. Domenico Beccafumi, Christus im Limbus
Siena, Akademie

volle Gestalt von grossartiger Haltung und Gebärde (in der früheren Fassung war diese Figur besonders kümmerlich bedacht und mit genauer Not noch eben in die oberste, sich im Halbkreis rundende Bildschicht hineingeschoben worden). Die untere Bildhälfte ist von allen ihren überflüssigen Ignudi befreit worden, hat dagegen durch Steigerung der übernatürlichen Beleuchtungseffekte an Spukhaftigkeit noch erheblich zugenommen. Überhaupt ist das Helldunkel mit grosser Meisterschaft zur Verdeutlichung des Visionären, Unheimlichen der ganzen Szene benutzt. Sehr eindrucksvoll ist im besonderen der Kontrast zwischen der völlig beschatteten Gestalt Gottvaters und dem von einem blendenden Lichte getroffenen hl. Michael; und etwas Neues bedeuten für die Toskaner alle diese plötzlichen Helligkeiten und Reflexe, die in einem geisterhaften Aufblitzen über das ganze Bild hinzuhuschen scheinen. Beccafumi steht in der Tat mit seiner Begabung für das Helldunkel innerhalb der Malerei Mittelitaliens jener Zeit vereinzelt da, wenn es auch falsch wäre, ihn — wie es Lanzi tat — mit Correggio zu vergleichen. Dazu fehlt es ihm doch allzusehr an dem eigentlichen Sinn für geschlossene malerische Wirkung. Was seine Bilder bieten, ist nie etwas in sich Gerundetes, sondern ein bizarres Aneinanderreihen geistreicher Einzelheiten. Er bleibt in seiner Herbheit und Kälte stets der plastisch-zeichnerisch empfindende Toskaner.

Von dieser Seite zeigt er sich denn auch in dem wichtigsten Altarbild seiner späteren Zeit, dem Christus im Limbus für S. Francesco (heute in der Akademie; Abb. 63)[1]. So bizarr auch hier wieder die szenische Einfassung des Vorganges durch Architekturkulissen und grottenartige Felsmotive erscheint, so entschieden ruht doch diesmal der Akzent auf der kunstvollen Gruppierung bewegter menschlicher Körper. Verglichen mit dem etwa ein Jahrzehnt später entstandenen Altarbilde Bronzinos gleichen Inhalts wirkt Beccafumi allerdings kompositionell noch sehr gemässigt; möglich sogar, dass ihm für die Disposition des Ganzen noch Dürers Holzschnitt von 1510 (B. 14) vorschwebte. Für Siena indes bedeutete seine Lösung eine ausserordentlich kühne und „moderne" Leistung. In der vorne lagernden Repoussoirfigur eines herkulischen Mannes, in dem verkünstelt bewegten Christus, der hinter ihm stehenden Paradefigur sowie in der vielbewunderten Eva sahen Beccafumis Landsleute sicherlich vollendete Nachahmungen des michelangelesken Vorbildes; sie stiessen sich auch schwerlich an den vielen Roheiten, die das Bild nach dem heutigen Empfinden enthält. Sogar Vasari, der Beccafumi überhaupt

1) Eine robust behandelte lavierte Federskizze dazu in den Uffizien (Nr. 15074).

(und nicht ohne Tendenz gegen Sodoma) stark herausstreicht, schloss sich der sienesischen Bewunderung an, obwohl ihm die provinzielle Note in Schöpfungen dieser Art kaum entgangen sein dürfte.

Vielseitiger als in seinen Altargemälden und wenig originellen religiösen Tafelbildern bewährt sich das an dekorativen Einfällen reiche Talent des Künstlers in seinen Freskomalereien und in den Entwürfen für das in Sgraffitomanier hergestellte Fussbodenmosaik

Abb. 64. Domenico Beccafumi, Geschichte des Kodrus (Deckenfresko)
Siena, Palazzo della Repubblica

des Sieneser Doms. Man hat gegenüber diesen Arbeiten unbedingt den Eindruck, als müsse der Künstler nach dem von Vasari überlieferten Aufenthalt in Rom noch einmal, vielleicht in den zwanziger Jahren, dort eingehende Studien betrieben haben; jedenfalls ist die in den Jahren 1529 bis 1535 reich mit allegorischen Figuren und antiken Geschichtsdarstellungen ausgemalte Decke im Palazzo della Repubblica (Sala del Consistoro) ohne eine Kenntnis der entsprechenden Werke Perinos und seines Kreises kaum zu denken. In sehr geschickter Weise hat Beccafumi das Spiegelgewölbe des

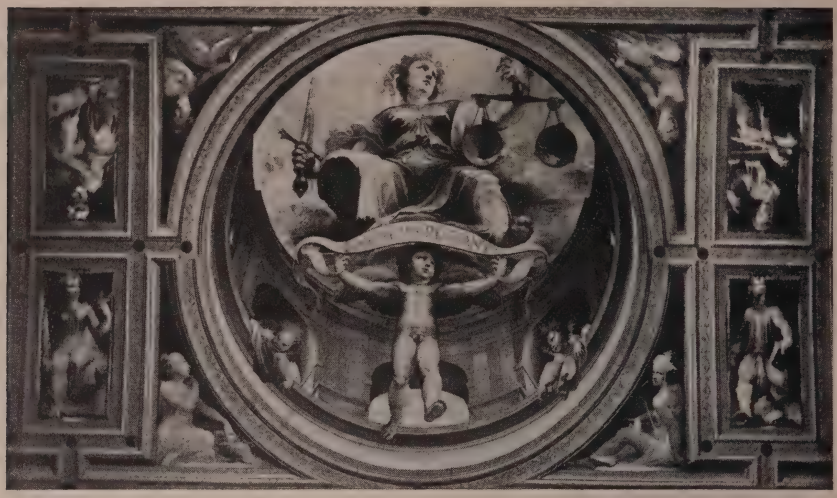

Abb. 65. Domenico Beccafumi, Aus dem Deckenfresko der Sala del Concistoro
Siena, Palazzo della Repubblica

länglichen Saales in eine Reihe von Kompartimenten gegliedert: Brustbilder mit römischen Geschichtsszenen, Oktogone mit allegorischen Figuren, dazwischen in grösseren und kleineren Zwickeln und Medaillons Putten und Tugendgestalten[1]) sowie antike Helden. Die gesamte Gliederung der Decke ist durch illusionistische malerische Künste erreicht worden, ohne irgendwelche Heranziehung von Stukkaturen und anderen plastisch-dekorativen Hilfsmitteln. Und man muss gestehen, dass der Eindruck trotz der kleinlichen Buntheit des Ganzen und der Vorliebe Beccafumis für etwas süssliche Farbenakkorde doch kein unangenehmer ist. Die mit allerhand Requisiten des römischen Stiles vollgestopften Historietten (vgl. Abb. 64) sind nach unserem Gefühl allerdings mehr kuriose denn erfreuliche Ableger der Schule Perinos, haben aber als Erstlinge dieser spezifisch „modernen" Gattung in Siena zweifellos sensationell gewirkt. Vermittelten sie doch immerhin erstmalig den römischen Reichtum an Körpermotiven, Draperien, Architekturen und vor allem an dramatischer Bewegung. Ähnlich wie Rosso, aber freilich in mehr derb-provinzieller Manier, modifiziert auch Beccafumi das römische Empfinden in fühlbarer Weise durch die wunderlichen Physiognomien

1) Die neben den Halbmedaillons mit dem König Speusippus in einem kleinen Zwickel angebrachte kniende weibliche Figur, anscheinend eine Justitia, dürfte nach einer Fassadenmalerei Tibaldis in Rom frei kopiert sein (Zeichnung im Berliner Kupferstichkabinett; vgl. H. Voss, Jahrbuch d. k. pr. Kunsts. 1913, Heft 4) — auch dies vielleicht ein Hinweis auf einen römischen Aufenthalt Beccafumis um 1530.

Abb. 66. Domenico Beccafumi, Geschichte des Moses
Nach dem Paviment im Dom zu Siena

und Grimassen seiner Typen, wie er denn mehrfach auch wieder mit allerhand Feuerwerkskunststückchen zu paradieren sucht, die man in Rom in der antiken Historie jedenfalls eher vermieden als angestrebt hätte.

Wo es sich um eine lediglich ornamental-dekorative Belebung der Kompartimente handelt, kommt ihm seine Fülle an originellen Einfällen aufs glücklichste zustatten. In all diesen zahllosen dekorativen Details, in den hockenden und sitzenden Männern und Frauen der Zwickel und Halbmedaillons wie in den hie und da eingestreuten fliegenden Putten pulst tatsächlich eine lebendige Empfindung und jener spezifisch toskanische Esprit, der, wie man nicht vergessen darf, auch ein gutes Teil der Kunst Perinos ausmacht. Bezeichnend für die Geschmacksrichtung der ganzen Periode aber ist der besondere Beifall, den zwei perspektivisch-illusionistische Spielereien des Künstlers fanden: die in der Mitte des Gewölbes in kühner Verkürzung oberhalb eines vorgetäuschten Kuppeltambours in Wolken thronende Justitia (Abb. 65) und die in eines der Oktogone eingeordnete Sotto-in-su-Darstellung der Enthauptung des Spurius Cassius. Vasari kann sich nicht genug tun in der Beschreibung der Justitia, die sich, in stärkster Untensicht gegeben, von den Füssen bis zu den Schultern in unglaublich feinen Abstufungen langsam aufhelle und beinahe in Licht auflöse. Und

ähnliche Spielereien waren es, die der — vielleicht sogar noch bravouröseren — Enthauptungsszene ihren grossen Erfolg verschafften.

Beccafumi hat in ungefähr der gleichen Zeit noch eine andere Deckenmalerei ausgeführt, und zwar in der heutigen Casa Bindi-Sergardi in Siena. Während diese den Fresken im Palazzo Pubblico sehr verwandte Arbeit erhalten ist, sind seine in Genua für Andrea Doria geschaffenen dekorativen Werke untergegangen, und zwar, falls Vasaris abschätziges Urteil zu Recht bestand, nicht zum Unglück des Künstlers. Es ist wohl zu glauben, dass er, der aus niederen Verhältnissen stammende ungebildete Kleinstädter, sich in Genua wenig wohl fühlte und überhaupt, wie er Vasari gelegentlich gesagt hat, „das Empfinden hatte, ausserhalb Sienas nichts Rechtes leisten zu können". So blieb denn die genuesische und eine kurz vorhergehende Pisaner Episode ohne weitere Folgen für ihn. In seine Heimat zurückgekehrt (kurz nach 1541), entwarf er einen Teil des berühmten Pavimentes im Sieneser Dom, das in einer eigentümlichen Schwarzweissmanier Geschichten des Alten Testaments wiedergibt. Von Beccafumi rühren die Darstellungen der Opferung Isaaks, des Quellwunders Mosis und andere Szenen dieser Art her, die sich in ihrer ausdrucksvollen, vereinfachten Zeichnung wohl mit Rosso Fiorentino vergleichen lassen und zu dem im Stile Grossartigsten gehören, das der Künstler überhaupt geschaffen hat (Abb. 66)[1]). Er ist daran mit einer langen Unterbrechung tätig gewesen, zuerst zwischen 1517 und 1525, dann um die Mitte der vierziger Jahre, wo er die kühneren, bewegteren Szenen entworfen hat. Im Jahre 1551 ist er, ohne Schüler in seiner Heimat herangebildet zu haben, gestorben.

Mit seinem Tode ist gewissermassen der letzte Vertreter einer eigentlichen sienesischen Lokalschule dahingeschieden, mag es auch hier wie in anderen kleineren Zentren der Toskana immer noch eine eifrige künstlerische Produktion gegeben haben. Ein schwächlicher Ausläufer der von Beccafumi und Sodoma ausgehenden Bewegung, Bartolommeo Neroni (Maestro Riccio genannt), sei noch abrundend erwähnt. Er ist in den Kirchen seiner Heimat mit allerhand handwerksmässigen Altarbildern vertreten, in denen er einen vielgliedrigen, durch Architekturkulissen, Vordergrundfiguren und Engelglorien reich gemachten Stil vertritt — eine sehr provinzielle Parallelerscheinung zu dem mit Vasari in Florenz einsetzenden Manierismus. Zu einem seiner besten Altarstücke, einer

1) Die Kartons werden zum Teil im Museum des Doms aufbewahrt; einige Fragmente in der Pariser Ecole des Beaux-Arts.

im Carmine zu Siena aufbewahrten Anbetung der Hirten, besitzt das Berliner Kupferstichkabinett die in vielen Dingen abweichende Vorzeichnung. Der Künstler war auch Prospektmaler und einer seiner Szenerieentwürfe ist von Andrea Andreani in farbigem Holzschnitt wiedergegeben worden. Er ist bis in die siebziger Jahre tätig gewesen, ohne mit der allgemeinen künstlerischen Bewegung Schritt halten zu können.

Kapitel IV

Angelo Bronzino

Während sowohl Pontormo wie Rosso bei aller Verschiedenheit ihrer Entwicklung mit den Wurzeln ihrer Kunst noch beide in der eigentlichen Hochrenaissance steckten, steht Angelo Bronzino, den man neben ihnen als dritten zu nennen gewöhnt ist, bereits in seinen ersten Arbeiten auf dem Boden der von der neuen Generation erstrebten Ideale. Von den Certosafresken an (1522) wird der 1503 geborene Künstler der getreue Mitarbeiter seines um ein knappes Jahrzehnt älteren Lehrers Pontormo. Seine künstlerische Sprache bleibt lange Zeit in erstaunlicher Übereinstimmung mit dem Stil des von ihm hochverehrten Meisters, auf dessen sonderbaren Charakter er, wie Vasari bezeugt, einen wohltuenden Einfluss ausgeübt hat. An Pontormos monumentalen Arbeiten ist er sogar nicht unwesentlich mitbeteiligt gewesen, so schon in der Certosa, wo er zwei Türlünetten aus eigener, noch recht dürftiger Erfindung mit Fresken ausgefüllt hat, dann in der Cappella Capponi in S. Felicita, wo das eine Evangelistentondo des Gewölbes von ihm herrührt. Der Pygmalion der Galerie Barberini und der sehr ähnliche Tobias mit dem Engel in der Galerie Borghese sind charakteristische Tafelbilder dieser Zeit; ersterer wurde als Deckel für ein Porträt von der Hand seines Meisters ausgeführt.

Zwei Jahre lang, von 1530 bis Anfang 1532, weilte Bronzino am Hofe des Herzogs Guidobaldo in Pesaro. Er hat hier an der Ausmalung der Villa Imperiale einen allerdings ziemlich untergeordneten Anteil gehabt (ein Putto in der Camera dei Semibusti ist von ihm, die anderen Zwickelfiguren von seinem Mitarbeiter Raffaellino dal Colle). Wichtiger als diese fragmentarischen Zeugnisse seiner Tätigkeit als Freskant sind zwei eben damals entstandene Tafelbilder. Das Bildnis des Herzogs (heute im Palazzo Pitti) verrät schon ganz den ausserordentlichen Darsteller höfischer Vornehmheit, als der Bronzino später so hochberühmt geworden ist. Es darf zwar gegenüber späteren Schöpfungen noch einfach und zurückhaltend genannt werden, besitzt aber schon ganz die kühle Gefühlstemperatur, die für Bronzino bezeichnend ist; farbig ist es von ausdrucksvoller, schneidender Herbheit, darin Pontormo ganz entgegengesetzt. Das zweite Werk dieser Zeit ist eine der ganz einzig-

artigen Schöpfungen der Florentiner Malerei jener späten Tage: eine äusserst lebendige und frische Schilderung des Wettkampfes zwischen Apollo und Marsyas, die für den Herzog auf den Deckel eines Clavecin gemalt wurde. Das von Vasari genannte und von Borghini näher gekennzeichnete Gemälde befindet sich, lange dem Correggio zugeschrieben, heute in der Ermitage (Abb. 67—68)[1]. Obwohl es ohne die kleinfigurigen Bilder Pontormos undenkbar wäre, stellt es seinem Urheber doch das Zeugnis voller künstlerischer Selbständigkeit aus. Auch Bronzino mag, wie es von seinem Lehrer bekannt ist, in den zwanziger Jahren Dürersche Stiche intensiv studiert haben — und die ausgesprochene kleinmeisterliche Prägung des Nackten auf dem Clavecinbilde spricht sehr dafür —: jedenfalls ist seine Formensprache eine von Pontormo stark verschiedene, spitzere, scharfkantigere geworden. Auch die Bewegungen besitzen bereits jenes Eckige, Schneidende, das man dann auf den späteren Schöpfungen Bronzinos durchweg findet.

Wie bei Pontormo selber, so bedeutet auch im Schaffen des Schülers der Anfang der dreissiger Jahre einen bedeutsamen Wendepunkt. Michelangelo tritt nunmehr mit elementarer Gewalt in beider Bereich, und unter seinem Einfluss vollzieht sich auch bei Bronzino eine völlige Stilwandlung. Am deutlichsten äussert sie sich in der ausserordentlich gesteigerten Körperlichkeit der nackten Figuren, der starken Betonung der Muskeln und einer bis zu bildhauerischer Schärfe gesteigerten Modellierung. Dazu kommt ein äusserst kaltes, hartes Kolorit, das den Eindruck der Plastikmalerei noch erhöht, aber trotz seines völlig unmalerischen Charakters doch einen sehr eigenartigen, wenngleich herben Farbensinn nicht verleugnet. Das zweite Hauptmoment ist eine bedeutende Zunahme an Kontrapostik und Bewegungen, verbunden mit gewagten Überschneidungen und Verkürzungen. Da beides, die wachsende Körperlichkeit und Plastik der Figuren sowie das Plus an Bewegung und Verkürzung, den gegebenen Bildraum sehr schwer belastet, so entsteht eine Unruhe und Gedrängtheit in den grösseren Kompositionen, die mit der ständig zunehmenden Figurenzahl wächst und zu stufenweisem Aufbau der Gruppen und Übereinanderschichtung der Figuren zwingt. Es ist keine Frage, dass hierin eine grosse Gefahr liegt, und dass die florentinische Kunst ihre heitere Grazie und Leichtigkeit endgültig einzubüssen droht. Eine durch und durch unnaive Kunst tritt immer mehr an die Stelle jener Selbstverständlichkeit des Empfindens und Gestaltens, die noch Andrea del Sarto überall und Pontormo wenig-

1) Über seine Geschichte vgl. Voss, Jahrbuch der kgl. preuss. Kunstsammlungen 1913, Heft 4, mit Begründung der Zuweisung an Bronzino.

stens in seinen Anfängen besitzt. Aber es wäre ungerecht, gegenüber den Nachteilen nicht anerkennen zu wollen, dass Bronzino entscheidender noch als Pontormo und selbst als Rosso Fiorentino die Kenntnis des nackten menschlichen Körpers in Florenz auf neue Grundlagen gestellt hat, dass er die Errungenschaften der Plastiker, zumal Michelangelos, für die Malerei aufs Neue zu erobern verstand. Und beim Vergleich mit einem ihm darin verwandten römischen Künstler, Daniele da Volterra, zeigt sich auch deutlich, wie persönlich jeder von beiden trotz der gemeinsamen Schulung an Michelangelo den Körper gestaltet. Wenn bei Daniele eine römisch schwere Massigkeit und geschlossene Konturwirkung den Willen zum Kontrapost zu bändigen weiss, scheut sich Bronzino nicht vor stärkster Zersplitterung und Vereinzelung der Silhouette. Und wenn Daniele seinen machtvoll, breit aufgebauten Körpern stets einen gewissen Spielraum zum Auswirken ihres Bewegungsgehaltes lässt, greifen die kompliziertgliedrigen Figuren des Florentiners immer enger und kunstvoller ineinander, sodass ein Eindruck von widerspruchsvoller Enge entstehen muss. In dieser unmonumentalen Häufung von Wirkung und Gegenwirkung liegt gegenüber den Michelangelonachahmern in Rom das spezifisch Toskanische. Der entscheidende Schritt zum Manierismus Vasaris und seiner Nachfolger scheint getan — allein es bleibt ein tiefreichender Unterschied: Bronzino weicht niemals von der gediegenen Überlieferung sorgfältiger Behandlung und langsamer, genau erwogener Durchführung ab, während seit Vasari als Haupterfordernis die Schnelligkeit und die damit verbundene Vernachlässigung von Zeichnung und malerischer Ausführung gilt. Und trotz eines gelegentlichen und gewiss nicht eindruckslos verbrachten Aufenthalts in Rom beharrt Bronzino doch auch sonst in den Wegen einer spezifisch Florentiner Kunst, an der die römische Verführung wirkungslos abprallt. Nicht ebenso unempfindlich erwies er sich nun allerdings gegen die durch Cosimos Regierungsantritt angebahnte innere Umwandlung der Florentiner Verhältnisse: dieser Verführung unterlag er durchaus, ja er wurde als Bildnismaler der eigentliche Herold des neuen Regiments und seines Repräsentanten.

Die hauptsächliche Frucht der Tätigkeit Bronzinos in den dreissiger Jahren waren sicherlich die Fresken, die er für Pontormo, vermutlich unter Wahrung seiner Selbständigkeit, in den Villen Careggi und Castello ausgeführt hat. Nach ihrem Untergang hat man sich an die Tafelbilder zu halten, die über Bronzinos Entwicklung in diesem Jahrzehnt den besten Aufschluss geben. Eine massvolle Weiterbildung älterer Florentiner Traditionen bedeutet die Anbetung der Hirten des Budapester Museums, wo nur einzelne

Abb. 67. Angelo Bronzino, Der Wettkampf zwischen Apollo und Marsyas
Petersburg, Ermitage

Abb. 68. Angelo Bronzino, Der Wettkampf zwischen Apollo und Marsyas (Ausschnitt)
Petersburg, Ermitage

stark akzentuierte Bewegungen, u. a. bei Joseph und dem jugendlichen Hirten ganz rechts, als entschiedene Neuerungen auffallen. Auch die beiden heiligen Familien im Palazzo Pitti und in der Wiener Galerie folgen dem allgemeinen Schema solcher Halbfigurenbilder ohne bemerkenswerte Änderungen. Von beiden Kompositionen wirkt jene der Pitti-Galerie (für Bart. Panciatichi gemalt) intimer und empfundener. Die Betonung der bildhauerischen Form, die schon hier wahrzunehmen ist, steigert sich in der offenbar späteren Wiener Fassung zu einer bereits unangenehm hart wirkenden Plastikmalerei. Die Figuren wölben sich dem Beschauer jetzt mit derartiger Intensität entgegen, dass die Räumlichkeit unklar wird und ein fast beängstigender Eindruck von Luftlosigkeit entsteht[1]).

Ganz einseitig überwiegt vollends das plastische Interesse in dem hockenden Giovannino der Borghese-Galerie. Jede Spur einer Auffassung, die da dem Geiste der religiösen Legende nahekäme, ist geschwunden. Weder Andreas lässig-schöner Edelknabe noch der feurige Prediger Raffaels finden in diesem klotzigen Modell mit dem gleichgültigen und ausdrucksleeren Gesicht einen Nachhall: das Ganze ist nur eine virtuose Aktansicht, die durch ein erkünsteltes Bewegungsmotiv „interessant" gemacht wird. Verglichen mit diesem Produkt ist immerhin Danieles Täuferbild in der kapitolinischen Galerie, trotz seiner unleugbaren michelangelesken Ausartungen, in der Auffassung dem Gegenstand angemessener, ganz abgesehen von der einheitlichen Gestaltung des Körpermotives, die sich aus Danieles bildhauerischen Fähigkeiten erklärt.

Es ist klar, dass Bronzinos einseitiges Interesse für Nacktes und Bewegung sich in mythologischen Vorwürfen freier entfalten konnte als in biblischen Themen. So sind denn mehrere Bilder mit Vorwürfen jener Art uns heute sympathischer, wie sie wohl auch von Bronzino mit wesentlich mehr innerer Anteilnahme ausgeführt wurden. Als verhältnismässig klar aufgebaut und infolge der Bevorzugung einfacher Körperansichten optisch leicht aufzunehmen muss die Venus mit Amor in Budapest bezeichnet werden, ein Bild, das man (wohl mit Unrecht) als Karnevalsdekoration angesehen hat. Schon aber heben sich aus dem von Bronzino bevorzugten schwärzlichen Grunde, der die Körper so kräftig hervortreten lässt, allegorische Nebenfiguren hervor, die dann auf der figurenreichen Fassung des Gegenstandes in der Londoner Nationalgalerie die Hauptgruppe zu

1) Eine heilige Familie in ganzen Figuren, wohl ebenfalls aus dieser Zeit, besitzt die Sammlung Stroganoff in St. Petersburg (vgl. Trésors d'Art en Russie I, S. 100). — Ferner eine bildmässig behandelte Zeichnung dieser Art (ohne Meisternamen) im Städelschen Institut (Nr. 5601).

erdrücken drohen (Abb. 69). Nur zu aufdringlich äussert sich in ihnen das unbezähmbare Verlangen des Künstlers, geistreich und beziehungsvoll zu gestalten. Venus und Cupido sind in gesuchtester Weise von den verschiedenartigsten Gestalten umringt, allegorischen Vertretern von allerhand Liebesleidenschaften. Wahrscheinlich rührt diese Invenzione von Bronzino selber her, dem als einem der Vertreter des bernesken Stiles in Florenz auch auf literarischem Gebiet eine gewisse Bedeutung zukommt. Um seine Gedanken recht voll-

Abb. 69. Angelo Bronzino, Allegorie der Liebe
London, Nationalgalerie

ständig und deutlich auszudrücken, hat er nun die Träger der allegorischen Konstruktion bis zur Verwirrung kompliziert und widrig ineinander geschoben, von der gespreizten Hauptgruppe an bis zu den nebensächlichsten Kleinigkeiten. Alle Bewegungen sind mit übertriebenem Aufwand an Gliederverdrehungen in Szene gesetzt, jeder Durchblick zwischen zwei Gliedmassen lässt bald hier einen Kopf, bald dort eine Hand hervortreten, sodass man Mühe hat das Zusammengehörige zu vereinigen und das Warum zu verstehen. Dazu kommt noch die Sucht nach Kontrasten auch im physiognomischen

Ausdruck, die den Künstler manche Köpfe bis zur Grimasse verzerren lässt. Eine künstlerische Bewältigung dieser unerhörten Fülle ist durch eine an Mitteltönen reiche Abschattierung der einzelnen Partien und durch ausgiebige Verwendung der Diagonale als Kompositionsfaktor erstrebt und bis zu einem gewissen Punkte in der Tat erreicht worden. Aber so achtenswert der künstlerische Kraftaufwand an sich ist, so nutzlos ist er im Grunde vertan. Das Londoner Gemälde weckt wohl Staunen und Verwunderung, aber es lässt völlig kalt.

Noch einmal ist Bronzino, wahrscheinlich erst in den fünfziger Jahren, zu dem gleichen Thema zurückgekehrt (Gemälde der Galerie

Abb. 70. Angelo Bronzino, Venus und Amor
Rom, Galerie Colonna

Colonna; Abb. 70). Diesmal kommt er dem Venuskarton Michelangelos, der ihn ursprünglich wohl zu seinen Darstellungen angeregt haben mag, näher als in den beiden früheren Fassungen. Er beschränkt sich auf die in liegender Stellung gegebene Venus, den sich über sie beugenden Amor und einen just den Köcher des Knaben entwendenden Satyr, der durch dunklere Abschattierung als akzessorische Figur charakterisiert wird. Die Haltung der Venus ist wieder recht gezwungen, und auch auf den schrillen Diagonaleffekt hat Bronzino nicht verzichten mögen (Z-artige Linie der beiden Ober- und Unterarme). Aber die Hauptgruppe ist doch gegen das Londoner Bild wesentlich vereinfacht und das Gesamtmotiv klarer und einheitlicher gestaltet. Ebenso ist der Satyr diesmal keine erklügelte

Abb. 71. Angelo Bronzino, Hochzeitsallegorie. Entwurf für eine Festdekoration. Zeichnung (1561)
Paris, Louvre

allegorische Person, sondern ein sehr glaubhaftes Wesen von Fleisch und Blut, dessen grinsender Gesichtsausdruck von einer beinahe abstossenden Naturalistik ist. Nicht immer freilich ist Bronzino die gleiche Umwandlung eines allegorisch-literarischen Gedankens in lebensvolles Geschehen gelungen. Die Allegorie der Gerechtigkeit, die die Unschuld befreit (Entwurf für einen Wandteppich von 1553, heute in der Galleria degli Arazzi) und die Gestalt der Flora (Gegenstück dazu aus dem gleichen Jahre) ähneln in der Idee wie in der schrillen Figurenanordnung wieder eher dem Londoner Bilde. Im stärksten Masse aber leidet an den alten Fehlern eine ganz späte derartige Arbeit des Künstlers, der uns in einer Louvrezeichnung (Abb. 71) enthaltene Entwurf für eine Festdekoration zur Hochzeit Francescos I. von Medici (1565)[1]). Das Programm erforderte eine beträchtliche Anzahl von Figuren, deren rein sinnbildlicher Charakter eine Umsetzung in anschauliches Geschehen kaum ermöglichte. So ist denn ein unübersichtliches Durcheinander von stark bewegten Ganzfiguren entstanden, deren Bewegungsmotive schwer zu verstehen sind. Selbst über den Köpfen wimmelt es noch von grossen und kleineren schwebenden Genien in gewagten Verkürzungen, vor den Füssen der Stehenden kauern und knien Putten; kurz, bis in die äussersten Ecken winden sich nackte Gestalten in allen erdenklichen Posen.

Es bedarf keiner ausdrücklichen Begründung, dass derartige Ausartungen dem von Bronzino getriebenen Michelangelokult zuzuschreiben sind. Als Cellini sich 1546 in einem Briefe an Varchi über die aktuelle Streitfrage äusserte, ob der Plastik oder der Malerei der Vorrang gebühre, rühmte er Bronzino nächst Michelangelo selbst als den bedeutendsten Maler, und zwar ausdrücklich wegen des plastischen Charakters seiner Kunst. Ähnliche Ansichten vom Wesen der Malerei waren damals in Florenz überhaupt gang und gäbe, wenn auch Bronzino selber einen direkten Vorrang der Plastik über die Malerei theoretisch nicht zugestand[2]).

Den allertiefsten Eindruck empfing der Künstler zweifellos von Michelangelos Jüngstem Gericht, das er während seines römischen Aufenthalts (1546 bis 1548) ausgiebig studiert hat. Direkte Zeugnisse dafür sind übrigens zwei in den Uffizien aufbewahrte Kartons, von denen der kleinere den Sturz der sündigen Engel in unübersehbar vielen kleinen Figuren schildert, der grössere mit argen anatomischen

1) Vgl. H. Voss, Jahrbuch der kgl. preuss. Kunsts. 1913, Heft 4.

2) Vgl. Bottari, Raccolta di lettere I, S. 30, wo der ausserordentlich logisch disponierte und klar formulierte Brief Bronzinos an Varchi neben denen von Cellini, Vasari, Pontormo zu lesen ist.

Verzerrungen das Jüngste Gericht.[1]) Deutliche Spuren dieses tiefgehenden Einflusses äussern sich aber schon seit der Mitte der vierziger Jahre in den meisten der grossen Altarbilder Bronzinos. Im Jahre 1545 war ihm die Ausschmückung der Kapelle der Eleonora von Toledo, der Gattin Cosimos I., im Palazzo Vecchio übertragen worden, und bis 1564 hat er an dieser ehrenvollen Aufgabe mit Unterbrechungen gearbeitet. Das Altarbild der Beweinung, das zuerst vollendet wurde (noch 1545), kam bald an den Kardinal Granvella und befindet sich heute im Museum von Besançon. An seiner Stelle hängt seit 1553 eine genaue eigenhändige Wiederholung, zu der in Form zweier schmaler Flügelbilder die recht ausdrucksarmen Figuren der Verkündigung hinzugefügt sind. Die Beweinung kann unter Bronzinos Altarbildern als das natürlichste in der Empfindung und Anordnung gelten. Die Hauptgruppe baut sich klar in einem Dreieck auf, dessen Spitze hinüberleitet zu den in räumlicher Diagonale angeordneten Mittelgrundgruppen, die allerdings eine wirkliche Tiefenillusion nicht hervorzubringen vermögen. Die übertriebene Modellierung stört die räumliche Wirkung ebenso wie das Durcheinander verschieden orientierter Köpfe, die alle einzeln studiert sind und nicht wie bei Pontormos Bild in S. Felicita oder in Rossos Pariser Grablegung innerlich zusammenempfunden wirken. Oben schliesst im Halbrund ein Puttenreigen von ganz michelangelesker Prägung ab und führt die widerstrebenden Achsen durch die Neigungen der Körper zur Einheit zusammen.

Viel problematischer berühren die Freskomalereien der Kapelle. Nur die Decke (Abb. 72)[2]) weist eine einleuchtende Lösung auf: zwei grössere und zwei kleinere Segmente eines Ovals mit zusammen vier Einzelfiguren von Heiligen; als Trennung Festons mit je einem Putto am äusseren Rande. Jeder der Heiligen ist eine charaktervolle Gestalt: Michael, der wehrhafte jugendliche Ritter, Franciskus, der ekstatische Mönch, Hieronymus, der muskulöse büssende Greis, Johannes der Evangelist, aber nicht der jugendliche Liebling Jesu, sondern der Apokalyptiker von Patmos. Wie sehr gerade eine solche Herausarbeitung des einzelnen Menschen als Typus die besondere Gabe Bronzinos ist, merkt man recht, wenn man neben

1) Es ist denkbar, dass der Karton mit dem Engelsturz sich an eine nicht mehr rekonstruierbare Schöpfung Michelangelos gleichen Gegenstandes anlehnte. Diese Komposition war für die Eingangswand der Cappella Sistina bestimmt gewesen, doch ist ihre Ausführung unterblieben. Nur die schlechte Kopie eines unbekannten Sizilianers nach dem Entwurf Michelangelos, die sich in der SS. Trinità de' Monti befand, legte einst von der Gesamtkomposition ein schwaches Zeugnis ab. Heute existiert diese Kopie nicht mehr. Der Zusammenhang mit Bronzino ist daher nicht nachweisbar.

2) Vorzeichnung (z. T. abweichend) als „G. Romano" im Städel-Institut (Nr. 4344).

das Deckenfresko die Wandbilder hält, in denen mit der grössten Anstrengung und mit staunenswerter Behandlung jedes Details historisches Geschehen gegeben werden sollte. Man muss sagen, dass der Stil des religiösen Geschichtsbildes mit den Mitteln Bronzinos gar nicht erreicht werden konnte. Der Durchzug durchs Rote Meer (Abb. 73), so reich er an einzelnen vorzüglichen (Porträt-) Köpfen und Aktfiguren sein mag, ist als Komposition ein Chaos, aus dem man leitende Gedanken nur mit Mühe herauslesen kann. Namentlich die Entwirrung der Hauptgruppe um Moses, die Feststellung der einfachsten Körpermotive des Sitzens, Kniens, Liegens usw. ist nahezu eine Unmöglichkeit. Etwas klarer sind die im Hochformat mehr als plastische Gruppen aufgebauten Szenen der Mannahlese und des Quellwunders. Zumal die letztere Darstellung war schon durch das starke körperliche Bewegung erfordernde Motiv ein besserer Vorwurf für den Künstler, der statt Verlegenheitsposen hier ein natürliches, menschliches Zugreifen geben konnte und auch nach Kräften gegeben hat. Am künstlichsten und geschraubtesten ist wohl die Geschichte der ehernen Schlange von Bronzino geschildert worden. Sie errang den besonderen Beifall Vasaris, dem die Abstufung der toten Körper, der Sterbenden und der durch den Anblick der Schlange Geheilten Eindruck machte. Uns Heutigen lässt diese Versammlung nackter Leiber von hässlichem Kolossalformat in unangenehmen Verrenkungen kalt, wir finden die Komposition mit ihrer im Grunde bis zur Langweiligkeit simplen Diagonalrechnung ebenso uninteressant wie das Kolorit mit dem fahlen Inkarnat und den vielen stechenden, giftigen Ganztönen.

Als das Hauptwerk unter Bronzinos religiösen Bildern gilt schon seit Vasari und Borghini die 1552 in S. Croce aufgestellte grosse Tafel des Christus im Limbus (heute Uffizien; Abb. 74). Begünstigt durch den Gegenstand, wagt der Künstler es nunmehr, auch in einem der weiteren Öffentlichkeit zugänglichen Altargemälde eine Menge nackter Körper zu bringen, deren Anatomie mit der grössten Schärfe und unter unbarmherziger Unterdrückung alles malerischen Gefühls durchgebildet ist. Die Gestalt Christi ist weit in den Mittelgrund zurückgeschoben, um vorn für nackte Halbfiguren reichlichen Platz zu gewinnen; zugleich akzentuiert sie durch ihre starke Betonung und durch die Aufnahme der Richtungsachsen der Hauptgruppen das Kreuz der sich schneidenden Diagonalen, auf denen auch diese Komposition ruht. Man muss zugeben, dass trotz der Figurenfülle eine leidlich günstige Raumwirkung erzielt ist, empfindet es aber als unangenehm, dass dieser Raum nicht an den Bildrändern durch pfeilerartig abschliessende Figuren begrenzt wird, sondern über das Bildganze gewissermassen hinausfliesst. Nimmt

Abb. 72. Angelo Bronzino, Deckenfresko der Kapelle der Eleonora von Toledo
Florenz, Palazzo Vecchio

man hinzu, dass durch die Kolossalfiguren des Vordergrundes auch der Abschluss nach unten aufgelöst und unklar gemacht ist, so bemerkt man eine Zersetzung der Bildvorstellung, die unter dem

Einfluss rein plastischer Anregungen in Florenz allgemein zu werden drohte. Die späteren Altarbilder zeigen diese Tendenz im Wachsen begriffen, mit Ausnahme der recht flauen und auch im Ausdruck nüchternen Auferstehung von 1552 in der Annunziata und der noch auf den älteren, auch von Pontormo für ein Gemälde benutzten Karton Michelangelos zurückgehenden Darstellung des Noli me tangere (heute im Louvre; wohl gegen 1560 entstanden). Eine Geburt Christi, die 1564 für die Ordensritterkirche S. Stefano in Pisa gemalt wurde, zeigt das Schema des Budapester Bildes mit bedeutender

Abb. 73. Angelo Bronzino, Durchzug durch das Rote Meer (Fresko)
Florenz, Palazzo Vecchio

Bereicherung der Figuren und mit jener auf dem Diagonalkreuz aufgebauten Raumverdeutlichung, in deren Dienst nun auch ein starkes Helldunkel gestellt wird. Es ist klar, dass diese mit so gewaltsamen Mitteln erzwungene Raumwirkung etwas völlig Künstliches hat, das allerdings den rein plastisch auffassenden Florentiner Zeitgenossen nicht zum Bewusstsein kommen mochte, um so unerträglicher aber modernen Augen erscheint. Am unmöglichsten wirkt auf dem Altarbild in Pisa die Glorie nackter Putten in der Luft, ein derart enges Gedränge übertrieben modellierter Leiber und Glieder, dass es den Eindruck von Gedärmen erregen könnte. Die absolut uniforme Farbe des Nackten, ein stumpfes Rotbraun, trägt dazu naturgemäss nicht wenig bei.

Abb. 74. Angelo Bronzino, Christus im Limbus (1552)
Florenz, Uffizien

Am Abschluss der gesamten Tätigkeit Bronzinos steht die Kreuzabnahme von 1565 im Museum von S. Marco, eine Fortbildung der älteren Komposition im Sinne des späten Bronzino, weiter ein recht schwächliches Altarbild in S. Maria Novella (Auferweckung der Tochter des Jairus, nach 1567) und das Riesenfresko der Laurentiusmarter in S. Lorenzo. Dieses figurenreiche Wandbild, an dem der Künstler von 1565 bis 1569 tätig war, beweist noch mehr als die gleichzeitigen Altargemälde, dass der bei ihm überhaupt nur schwach entwickelte Instinkt für das Bildmässige mehr und mehr im Schwinden begriffen ist. Unzweifelhaft ist er da von jeher am glücklichsten gewesen, wo er es mit Einheiten begrenzten Umfanges zu tun hatte, die einen plastischen Gruppenaufbau ermöglichten. Das Gefühl für Rhythmik der Linie, die elementarste Vorbedingung der Wandmalerei, ist ihm versagt. Rechnet man noch die Herbheit seines koloristischen Empfindens, den Mangel eigentlicher malerischer Begabung hinzu, so ist es leicht zu erklären, warum er in grossen, wandschmückenden Kompositionen nicht genügte. Dagegen erregt es zunächst Verwunderung, dass noch die von 1546 bis 1553 durch Jan Rostel und Niklaes Karcher gefertigten Wandteppiche der Josephsgeschichte (Sala dei Dugento im Palazzo Vecchio) dekorativ unleugbar günstig wirken. Die Erklärung liegt wohl mit in dem Material, das die Härten in der Modellierung wie in der Farbengebung mildert und den plastisch harten Konfigurationen etwas wohltuend Flächenhaftes gibt. Einzelne der Darstellungen mögen auch im Karton mehr vom Charakter des Reliefs gehabt haben als sonst bei Bronzino üblich ist. Der umfangreiche Zyklus, zu dem Pontormo seine beiden bereits erwähnten verunglückten Kartons und Salviati die sehr schöne Traumdeutung Josephs beisteuerten, ist die erste grosse Unternehmung der Florentiner Gobelinmanufaktur, dieser besonders glücklichen Schöpfung Cosimos I. Wir werden die befruchtende Tätigkeit der bis ins XVIII. Jahrhundert hinein tätigen Werkstätte, deren Leiter meist Niederländer und Franzosen waren, noch weiterhin zu verfolgen haben.

Bronzino ist als Bildnismaler dem Gedächtnis der Nachwelt fester eingeprägt geblieben denn als Monumentalkünstler. Es ist kein Zweifel, dass er selber mit seinen unendlich mühsam geschaffenen Fresken und Altarbildern höheren Ruhm zu ernten gedachte als mit den Porträts, die er nebenher mit verhältnismässiger Leichtigkeit produziert hat. Aber die ungleich grössere allgemeine Wertschätzung des Porträtisten Bronzino ist wohlberechtigt, da eben nicht die auf ein Kunstwerk angewandte Summe von Arbeit und technischem Können entscheidet, sondern allein das Ergebnis.

Abb. 75. Angelo Bronzino, Bildnis Cosimos I.
Cassel, Gemäldegalerie

Bronzinos eigenste Begabung liegt nun einmal, wie schon die Betrachtung der religiösen und mythologischen Darstellungen zeigt, in der Einzelfigur, überhaupt in der Einzelerscheinung. Eine isolierte Gestalt, mit jener Schärfe des Blickes, die ihn vor anderen auszeichnet, gesehen und mit seltener Prägnanz bildnerisch nacherlebt, spricht zum Beschauer mit unerhörter Stärke und Unmittelbarkeit; verbindet er dagegen mehrere in dieser Weise geschilderte Erscheinungen, so schwächen sie sich gegenseitig durch die Gleichförmigkeit der Behandlung wie durch die Gleichmässigkeit des Interesses, das sie beanspruchen. Im begrenzten Fache des Bildnisses findet eine derart einseitige Begabung ihr natürlichstes Feld: das Dominieren des Kopfes ist hier selbstverständlich, und das gut charakterisierte Beiwerk unterstützt wirksam die Hauptsache. Nur in vereinzelten Fällen drängen sich die Akzessorien zum Schaden des Ganzen vor, zumal bei der genauen Wiedergabe schreiender Stoffmuster, die gelegentlich bei Bronzino mitunterlaufen.

Wie auf allen anderen Gebieten, so bildet Bronzinos Kunst auch in der Porträtmalerei eine Fortsetzung der Bestrebungen seines Lehrers Pontormo. Besonders das wundervolle Damenporträt im Städelschen Institut macht deutlich, wieviel Bronzino diesem grossen Vorbilde verdankt. Aber es ist fast, als habe erst der Jüngere die reifen Früchte der Anstrengungen seines Meisters ernten sollen. Unter Pontormos Bildnissen einige ungleich wertvolle, vereinzelte Leistungen, bei Bronzino eine reiche Kette ausgezeichneter Stücke von jenem noch in Pesaro geschaffenen Guibaldo II. an bis zu den kalten, aber immer noch eindrucksvollen Köpfen der Medici, die bis in die sechziger Jahre hineinreichen. Was bei Bronzino unbedingte Geltung erlangt hat, ist die Anwendung des exakt gegebenen Zeitkostüms, das zwar auch im Kreise Andreas, bei den Puligo, Franciabigio usw. im Bildnisse vorherrscht, aber mit jener starken Neigung zum Idealisieren und zu sentimentaler Pose, die namentlich bei Franciabigio auffällt. Zweifellos spiegelt das Porträt nicht nur die jeweilige künstlerische Ansicht einer Periode, sondern auch deren allgemeines geistiges Bild, und so staunt man nicht nach den weltschmerzlichen Jünglingen Franciabigios, den vor weichen, traumhaften Landschaften aufgerichteten Frauengestalten der Leonardo-Nachfolger in Bronzinos Geschöpfen den sachlichen, verstandesmässigen Ernst der Generation Cosimos I. zu finden. Bronzino bemüht sich nicht mehr um die sentimentale Pose, die er den Neigungen seines Modells entsprechend wählen soll, sondern er sucht dessen natürliche, sozial bedingte Eigenart zu ergründen und durch Herausarbeiten des Charakteristischen bis zum Typischen zu steigern.

Gegenüber dem Allgemein-Menschlichen der Bildnisse des früheren Cinquecento gewinnt überhaupt der Ausdruck von Beruf und Stand wieder erhöhte Bedeutung. Das Kostüm hat nicht mehr das Faltige, Lockere, das einer romantischen Auffassung meist anhaftet, sondern es liegt straff an und betont den plastischen Formgehalt, den nun auch das Bildnis zeigen soll. Vor der genauen

Abb. 76. Bildnis des Bartolommeo Panciatichi
Florenz, Uffizien

Wiedergabe der dekorativen Einzelheiten, zumal gemusterter Stoffe, glänzender Samte, von Harnischen mit reicher Verzierung, von Spitzen, Perlenketten, Besätzen, Stickereien u. dgl., schrickt man nicht mehr zurück, ja bevorzugt sogar das möglichst Reiche, Schillernde und Gleissende. Der landschaftliche Hintergrund gerät fast ganz in Fortfall. Schon Pontormo hatte eine ruhige graue Architektur bevorzugt; Bronzino folgt auf diesem Wege, belebt aber auch da die Ruhe durch einige vorsichtig, doch sehr prägnant hin-

gesetzte Details, wie ein Kapitäl, ein Türsims, eine Säule, einen Vorhang. Im Vordergrunde werden Steintische mit skulpiertem Schmuck, Sessel mit geschnitzten Mustern oder Elfenbein-Intarsia bevorzugt. Wenige kühle, aber stark leuchtende Töne von glasigem Schimmer stehen gegen ein kaltes, kräftig bis zu tiefem Schwarz abschattiertes Grau. Auf Haltung und Bewegung wird das grösste Gewicht gelegt; der Einfluss michelangelesker Auffassung erstreckt sich bis in das Porträt. Hatten die Früheren eine sitzende Pose bevorzugt, so wählt Bronzino zumal bei Männern lieber das Standmotiv, das ihm eine reichere Möglichkeit von Kontraposten erlaubt. Wie Kopfhaltung und Blickrichtung, Drehung des Oberkörpers und Bewegung beider Arme zueinander gestimmt ist, das zeugt von einer bis dahin nicht gekannten Lockerheit der Scharniere und gleichzeitig von einer Beherrschung der plastischen Form, die der Porträtmaler Bronzino natürlich dem monumental schaffenden Künstler verdankt. Ohne die mühevolle Anstrengung der Fresken, der Altarwerke und mythologischen Bilder, über die gar zu gerne ganz hinweggesehen wird, wäre eben auch der eminente Darsteller der Menschen seiner Zeit nicht zu denken.

In Bronzinos Bildnissen hat das Ideal dieser gesamten Gattung der Malerei für die florentinisch-römische Spätrenaissance seine vollkommenste Verwirklichung gefunden. Pontormo, Salviati und andere haben wohl Einzelnes von gleichem und vielleicht sogar Vereinzeltes von noch höherem Wert geschaffen, aber sie haben nicht vermocht den gültigen Typus zu formen, der den Inhalt einer Epoche schlagend verkörpert. Bronzino dagegen bedeutet für das in den wesentlichen Zügen gleichartige Ideal des Porträts in Florenz und Rom dasselbe wie Moroni für den Nordosten Italiens und Parmigianino für den Kulturkreis der Emilia. Sieht man ab von dem jung verstorbenen Meister von Parma, der im Porträt über eine individuelle Umbildung des Typus der römischen Hochrenaissance nicht hinausgelangt ist, so stehen sich in Moroni und Bronzino in der Tat die beiden Extreme des italienischen Kunstgeistes gegenüber; der cisapennine durch Venedig und die Städte des Veneto verkörpert, der transapennine mit den beiden Kapitalen Florenz und Rom. Es ist eigenartig zu beobachten, wie ihre Gegensätzlichkeit in einer Gattung, bei der höchste Objektivität die Hauptforderung ist, dennoch völlig ungemildert zum Ausdruck kommt. Auch Moroni bietet in seinen Schöpfungen sozial scharf umrissene Typen, mit Vorliebe in stehender, freier Haltung, öfter als bei Bronzino in ganzer Figur. In reichem, stofflich sehr liebevoll geschildertem Kostüm stehen auch sie gegen einen meist architektonisch belebten Hintergrund. Das Allgemeine der Anlage stimmt also bei den

Abb. 77. Angelo Bronzino, Bildnis eines Unbekannten
Paris, ehem. Sammlung Pourtalès

beiden Zeitgenossen durchaus überein — aber das Gefühl, mit dem aus dem Schema Leben erweckt wird, ist ein sehr abweichendes. Schon im Gesicht bemerkt man eine Tendenz auf malerische Wirkung hin, nicht die scharfe plastische Konstruktion Bronzinos. (Eine hiermit zusammenhängende Nebenerscheinung: die Neigung Bronzinos für Bartlosigkeit, um die funktionell wichtige Kinnpartie freizulassen; bei Moroni starke, das ganze Gesicht malerisch umschliessende Bärte.) Deutlicher noch wird die tonig zusammenfassende Art des Venezianers in der Schilderung des Stofflichen der Kleidung; nicht die linearen Motive der Draperie, die Modellierung der Faltenhöhen und -tiefen entscheiden hier, sondern das Stoffliche selber, seine taktilen und malerischen Eigentümlichkeiten. Zeichnerisch-ornamentale Motive, Besätze, Muster u. dgl. treten gegen die Gesamtwirkung des Anzuges in seiner wolligen oder pelzigen Stofflichkeit zurück. (Dagegen bevorzugt Bronzino harte, brüchige, glatte Stoffe.) Auch das Barett charakterisiert Moroni als weiche, dem Kopf sich anschmiegende Masse, malerisch mit Federn aufgeputzt, Bronzino als klare, struktive Form. Der lässigeren Kleidung entspricht im Norden die gelöstere Haltung. Kein kunstvoller Kontrapost, ganz einfache Achsenrechnung, zumal in den Armen; oft wiederkehrend ein leichtes Anlehnen, die Hände kaum beschäftigt, manchmal sogar durch Handschuhe verdeckt (etwas ganz Undenkbares für Bronzino, den die Funktion des Greifens der Hände ungemein interessiert). Wie nun dieser Körper als malerischer Komplex mit runder, fliessender Silhouette in die Hintergrundarchitektur eingebettet wird, ist wiederum das Gegenteil zu dem zackigen, scharf abgezeichneten Kontur Bronzinos. Bei dem Venezianer steht Ton gegen Ton, bei dem Florentiner antwortet der dreidimensionalen Form des Körpers der in die Bildtiefe zurückstrebende Raum. Dort eine ruhige Fläche, hier jähe Perspektive, z. B. eine in stärkster Verkürzung nach hinten zurückfliehende Wand. Dort eine malerische weiche Folie, am liebsten aus verschieden getöntem Marmor, mit Ritzen, aus denen Kräuter hervorwuchern, abgebrochenen Säulen, halbverwaschenen Reliefs; hier kalte, nackte Wand, scharfe Formen von Fenster, Konsole und Sims, ein klarer, harter, plastischer Sinn.

Man hat Bronzino oft als den geborenen höfischen Porträtmaler hingestellt, den klassischen Interpreten der steifen spanischen Etikette, die durch Cosimos Gemahlin an dem neugegründeten toskanischen Hof massgebend geworden war. Hierzu verleiten hauptsächlich die Bildnisse der Eleonora von Toledo selber mit den starren Zügen, die wir aus dem schmuckstrotzenden Brustbild der Berliner Galerie und aus dem nahezu leblosen Kniestück mit Don

Garcia der Uffizien kennen (das schlimmste Beispiel für das Überwuchern ornamentaler Motive im Kostüm und für die Gesuchtheit der zeremoniösen Haltung). Auch Cosimo I. ist von Bronzino mit ähnlicher Starrheit dargestellt worden, so in einem Brustbild mit Händen (Repliken in der Wiener Galerie und der Borghese-Galerie),

Abb. 78. Angelo Bronzino, Andrea Doria als Neptun
Rom, Galerie Doria

dann als Feldherr in einer überladenen Rüstung (öfter wiederholte Komposition; Exemplare in Cassel — Abb. 75 — und der Akademie zu Florenz). Aber diese und einige andere Bildnisse höfischer Persönlichkeiten machen weder den grössten noch den wertvollsten Teil in Bronzinos Produktion aus. Die eigentümliche Ausdrucksarmut, die in ihnen herrscht, entspricht zweifellos den Wünschen der Besteller, und wenn Bronzinos Kunst diesen auch durch ihre

kühle Art an sich entgegenkam, so bleibt er doch in seinen besten und eigensten Arbeiten von durchaus freier, oft sprühend geistreicher Lebendigkeit.

Es ist im Grunde eine echt florentinische, in ihrem eigensten Wesen bürgerliche Tradition, die er in seinen vom höfischen Zwange freien Schöpfungen fortführt: ein kühler Ernst, strenger Wille zur Form, dabei eine spezifisch toskanische Beweglichkeit. Am reinsten wirkt sie noch in den früheren Stücken nach, so in dem Ugolino Martelli (Berlin), in dem ähnlichen, durch die scharfe Lichtführung auf dem Gesicht noch interessanter wirkenden Jüngling mit Laute (Uffizien), den Gegenstücken des Bartolommeo und der Lucrezia Panciatichi (vgl. Abb. 76). Auch die Halbfiguren eines Bildhauers (Louvre) und eines anderen jugendlichen Mannes mit Buch (Berlin) gehören als schlichtere Beispiele hierher. Von unnahbarer, zeremoniöser Hoheit in Haltung und Miene ist dagegen der jugendliche Mann in halber Figur der ehemaligen Sammlung Pourtalès in Paris, eine für die blasse, lebensmüde Art vieler Aristokratengestalten des Meisters besonders charakteristische Schöpfung (Abb. 77). Der natürlicher bewegte und mit verblüffender Realität den Beschauer fixierende Jüngling der ehemaligen Pariser Sammlung Sagan verleugnet im Gesamtmotiv nicht den Zusammenhang mit Pontormos Krieger (Abb. S. 177), der ebenso selbstbewusst die Linke in die Hüfte stützt. Aber andererseits bezeichnet gerade diese prachtvolle Gestalt den Übergang zu den unter römischer Einwirkung geschaffenen hochpathetischen Kniestücken des Giannettino Doria (Galerie Doria, Rom) und des Stefano Colonna (ebenfalls noch im Besitz der Familie). In diesen Bildern ist eine Vereinfachung durch Fortlassen alles florentinisch Kleinlichen erreicht; das Kostümliche ist schwerer, volltönender geworden, der Hintergrund konzentrierter in den Motiven, das Gesicht selber in grösseren Massen gegliedert. Merkwürdig, wie viel unmittelbarer nun die Figur in ihrer Körperlichkeit vor uns aufsteigt, aus dem unteren Bildrand emporwachsend wie die Vordergrundfiguren des wenig später entstandenen Christus im Limbus. Auch von der Idealgestalt des Andrea Doria als Neptun (Mailand, Brera) ist ähnliches zu sagen (vgl. Abb. 78). Hier ist alles Kleine, Lineare vollends unterdrückt; der sparsam angewandte Kontrapost wirkt durch die machtvolle Verteilung von Licht und Schatten mit grösster Intensität. Dieser Doria besitzt in Bronzinos Schaffen eine besondere Bedeutung, ebensowohl durch den zuerst befremdenden, dann aber überzeugenden Versuch der Umsetzung des Porträts in eine Phantasiefigur wie durch die gesteigerte Pathetik der künstlerischen Sprache. Bronzino hat hier die römische Kunst auf einem bestimmten Gebiete mit ihren eigensten Mitteln überboten.

Ein Wort über die Frauenbildnisse Bronzinos mag an den Schluss gestellt werden. Sie treten an Zahl und Bedeutung in die zweite Linie zurück. Die herbe, strenge Art des Künstlers fand hier einen weitaus weniger günstigen Vorwurf, daher das wenig Anziehende und selbst Starre des Ausdrucks, das die meisten seiner Damenbilder haben. Auch die Haltung wirkt unfreier, befangener: man braucht nur die genannte Lucrezia Panciatichi mit dem Pontormo in Frankfurt zu vergleichen. Ungezwungener ist das schöne Damenbildnis in Turin, das im Kostümlichen prachtvolle Einzelheiten aufweist, im Gesichtsausdruck aber wenig lebensvoll wirkt. Die oft besprochene sogenannte Vittoria Colonna in den Uffizien erweckt hauptsächlich historisches Interesse; künstlerisch gehört sie nicht zu den besseren Stücken. Geringe Bedeutung kommt schliesslich den oft wiederholten Köpfen der Prinzessinnen und Prinzen des Medicihauses zu, von denen besonders die Uffizien eine Reihe aufbewahren. Eine Ausnahmestellung unter ihnen nimmt der lachende kleine Garcia ein, der geradezu genrehaft aufgefasst ist. Dieses auch malerisch feine Bildchen mag zur Abrundung des „Werkes“ Bronzinos an letzter Stelle genannt werden.

Kapitel V

Francesco Salviati

Gleich dem um sieben Jahre älteren Angelo Bronzino steht auch Francesco Salviati (eigentlich de' Rossi, geboren 1510 in Florenz) auf der Grenze zwischen der Hochrenaissance und dem sogenannten „Manierismus". Aber wiewohl auch er in seinen späteren Werken viele Symptome des Niedergangs aufweist, wiewohl in seinem ganzen Schaffen unverkennbar die Keime der Zersetzung bereits enthalten sind — ihre Wirksamkeit ist jedenfalls noch nicht entfernt so deutlich wahrzunehmen wie schon in den frühesten Schöpfungen seines Freundes Vasari, der durch das Beispiel seines leichten, hemmungslosen Schaffens der eigentliche Vater des Florentiner Manierismus geworden ist. In gewisser Beziehung kann Salviati am ehesten dem Rosso Fiorentino verglichen werden: auch ihn weist ein ausgeprägter, grosszügiger dekorativer Sinn von Haus aus auf die Wandmalerei und die figurenreiche, dramatische Komposition; dabei liebt auch er starke Kontraposte und Bewegungen und besitzt eine leichte, sprühende Erfindungsgabe. Ausserordentlich beweglichen, ja sprunghaften Geistes, strebt er danach, sich auf den verschiedensten Gebieten zu betätigen: in der antiken und neueren Geschichte, in mythologischen, alttestamentarischen und rein christlichen Themen, in allegorischen Vorstellungen, im Bildnis und nicht zuletzt in zahlreichen, höchst phantasievollen und üppigen Entwürfen für Vasen, Rüstungen, Wandteppiche, Intarsien, Festdekorationen, Bühnenszenerien u. dgl. Vielleicht hätte eine so reichbeanlagte Persönlichkeit gleich den Rosso, Primaticcio und Niccolò dell' Abbate ihre vollste Ausnutzung am Hofe der französischen Könige finden können, aber Salviati war aus Gründen seines melancholischen, misstrauischen Charakters nicht der rechte Mann für diese fremde Umgebung. So führte denn die 1554 erfolgte Übersiedlung nach Fontainebleau schon nach einem Aufenthalt von etwa eineinhalb Jahren zum Bruch; ohne dauernde Spuren seiner Tätigkeit zu hinterlassen, schied Salviati wieder aus Frankreich.

Auch in Italien gelang es dem Künstler nirgends, eine bleibende Stätte zu finden. Rom, wohin er sehr früh kam und seine eigentliche künstlerische Schule durchmachte, brachte zwar anfangs Erfolge, versagte ihm aber in späteren Jahren jene höchsten Auszeich-

nungen, die er durch seine Leistungen verdient zu haben glaubte. Sein gesteigertes Selbstbewusstsein litt es nicht, dass die ehrenvollste Aufgabe, die Rom seit den Tagen Raffaels zu vergeben hatte, die Ausschmückung der Sala Regia, nicht ausschliesslich ihm übertragen wurde. Ähnlich enttäuschte ihn seine Heimat, die ihn bei der Vergebung der Chorfresken von S. Lorenzo überging und ihm bei der Ausmalung des Palazzo Vecchio seinen zweifellos geringer begabten Freund Vasari vorzog. Vollends schlimm schnitt er in Bologna und Venedig ab, wo er im Vollgefühl seines überlegenen zeichnerischen und dekorativen Könnens sich leicht durchsetzen zu können gehofft hatte. Der Versuch, in die chinesische Mauer Bresche zu legen, mit der sich die exklusive Adria-Republik gegen alles Toskanische umgab, sollte auch dem so viel gewandteren Aretiner nicht glücken. Aber wenigstens in Bologna verstand dieser sich gegen alle lokalen Intrigen zu behaupten, während Salviatis Bemühungen auch hier fruchtlos geblieben sind.

Es hängt mit dem unruhigen Leben und Charakter Salviatis zusammen, dass seine Produktion viel uneinheitlicher als jene Rossos oder Bronzinos wirkt, und dass seine Tätigkeit schwerer zu überblicken ist. Aus der ersten Florentiner Zeit, in der auch ihn vorwiegend Andrea del Sarto und Bandinelli beeinflusst haben, sind keine Werke mehr nachzuweisen. Schon mit etwa 20 Jahren (um 1530) geht er nach Rom, wo er mit Vasari zusammen sich durch Abzeichnen der berühmtesten Kunstwerke weiterbildet. Er erhält dauernde Beschäftigung durch den Kardinal Salviati, dessen Namen er nach der Sitte der Zeit annimmt. Als die ersten grösseren Arbeiten nennt Vasari Fresken im Palazzo Salviati und in S. Maria della Pace (nicht erhalten)[1]. Dagegen befindet sich das Altarbild der Verkündigung, mit dem der junge Künstler an die Seite der Sermoneta und der anderen dieses Kreises tritt, noch heute an seinem ursprünglichen Ort, der Kirche S. Francesco a Ripa. Diese gute, aber noch wenig persönliche Leistung ward nun weit überboten durch das Fresko der Heimsuchung, das 1538 für das Oratorium von S. Giovanni decollato gemalt wurde und den Ruhm Francescos für immer begründete (Abb. 79)[2]. Es ist ein rechtes Produkt der Freude Salviatis an römischer Festlichkeit, von glanzvollem, gehobenem Charakter, weiträumig angelegt, mit kunstvoll gebautem

1) Ein bislang dem Perino del Vaga zugeschriebener gemalter Fries im Pal. Massimi alle Colonne mit knienden weiblichen und männlichen Figuren, dazwischen rechteckige Felder mit Historietten dürfte dem Stile nach eine Arbeit Salviatis aus dieser frühen Zeit sein. Die Haltungen der Figuren, ferner Typen, Draperiemotive, Hände u. a. sind unverkennbar in seiner Art.

2) Den grossen Entwurf dafür besitzt die Uffiziensammlung (No. 745).

architektonischen Prospekt und wundervoll rhythmischen Figurengruppen, die nicht das eng Zusammengeballte Pontormos und Bronzinos haben, sondern jene Lockerheit und Räumigkeit, die den Kompositionen Perinos eignet. Mit diesem weist es überhaupt viele künstlerische Berührungspunkte auf — kein Wunder bei den ausgeprägten dekorativen Neigungen beider Künstler. Aber Salviati ist doch die weitaus umfassendere Persönlichkeit, kein blosser, wenn auch noch so begabter Dekorator, sondern ein auf Monumentalität und bildmässige Geschlossenheit gerichteter Geist. Mit dem Raffael-Kreise verbindet ihn das Kompositionelle und manches einzelne Bewegungs- und Draperiemotiv (z. B. die dem Borgobrand nachempfundene schreitende Frau links), aber die plastische Vorstellung, die in späteren Arbeiten noch intensiver wird, weist hinüber zu Michelangelo. Möglich, dass schon in der Heimsuchung Einflüsse von seiten Parmigianinos wirksam gewesen sind, den er später in Norditalien näher kennen lernte und mit dessen Eleganz und Grazie er die plastische Wucht seiner Gestalten zu mässigen versuchte.

Bald nach Vollendung der in Rom allgemein sehr bewunderten Heimsuchung begab sich Salviati wieder in die Heimat. Dies geschah aber weniger, um Eltern und Geschwister wiederzusehen, wie Vasari erzählt, als aus dem Bedürfnis nach Veränderung und neuen Eindrücken, denn nach kurzem Aufenthalt in Florenz schlägt Salviati den Weg über Bologna[1]) nach Venedig ein. Eine angefangene Festdekoration zur Hochzeit Cosimos lässt er kurzerhand im Stich, die Vollendung dem Carlo Portelli anvertrauend, und bald darauf scheidet er im höchsten Unwillen auch von Bologna, da es ihm nicht sofort gelingt, den Auftrag für ein Altarbild an sich zu bringen, den damals gerade die Compagnia della Morte zu vergeben hatte. Besseren Erfolg sollte ihm wenigstens anfänglich der Aufenthalt in Venedig bringen. Er malte für die Familie Grimani, die ihn sehr freundlich aufnahm, ein achteckiges Deckenbild in deren Palast, das wir heute aus einem Clairobscurholzschnitt (B. XII, S. 125, No. 26) kennen lernen. Der Gegenstand ist diesmal ein mythologischer: eine Huldigung vor Psyche; aber die Komposition erinnert sehr stark an die „Heimsuchung", der eine Hauptfigur, die sitzende Frau des Vordergrundes, nahezu genau entnommen ist. Ein entscheidender Fortschritt ist jedenfalls nicht zu verzeichnen, und obwohl Vasari mit offenkundiger Tendenz das Deckenbild des Florentiner Freundes für das „schönste Gemälde in ganz Venedig"

1) Wahrscheinlich ist hier, obwohl Vasari nichts davon erwähnt, ein kurzer Aufenthalt in Parma einzuschalten. Es fällt auf, dass der Einfluss von seiten des Parmigianino bald darauf sehr stark einsetzt (in dem auf S. 236 genannten Bilde für S. Cristina).

Abb. 79. Francesco Salviati, Heimsuchung. Fresko (1538)
Rom, S. Giovanni decollato

erklärt, weiss er doch diesmal nichts von der Ansicht der venezianischen Kunstfreunde zu berichten, die wesentlich anders gelautet haben mag. Trotz der Unterstützung durch die Grimani und der Beziehungen zu Pietro Aretino, dessen Bildnis er damals gemalt hat, hielt es Salviati nicht mehr lange in Venedig aus. Die künstlerischen Anschauungen waren zu abweichend; gerade Zeichnung und kunstvoll gegliederte Komposition, die Hauptvorzüge des Künstlers, bedeuteten in Venedig nicht viel, und in malerischer wie koloristischer Beziehung bot er als Florentiner den Venezianern genügend Anlass zur Kritik. Eine Santa Conversazione, die während des venezianischen Aufenthaltes entstand, aber für die Kirche S. Cristina in Bologna bestimmt war, zeigt merkwürdigerweise statt der zu vermutenden tizianesken oder paolesken Einflüsse solche von seiten Parmigianinos. Das Kompositionsschema ist ganz schlicht und streng symmetrisch in der Weise des frühen Cinquecento; auch die Figuren bieten weder starke Bewegungen noch Kontraposte, sind aber von bemerkenswerter Eleganz und Schlankheit der Proportionen. Hierin wie in einzelnen Typen, den schmalen, feinen Händen und einigen gut abgestimmten grauen und grünlichen Tönen wird die Einwirkung des Meisters von Parma offensichtlich. Dass diese gerade in der venezianischen Umgebung eintreten sollte, erscheint weniger verwunderlich, wenn man bedenkt, wie stark Parmigianino die oberitalienische Kunst überhaupt beeinflusst hat; auch in Venedig eiferten einzelne Künstler, zumal Schiavone, diesem Vorbilde nach.

Im Jahre 1541 traf Salviati wieder in Rom ein. Er erhielt alsbald einen bedeutenden und umfangreichen Auftrag, die Freskoausmalung einer Kapelle in der Kirche der Deutschen, S. Maria dell' Anima. Die Arbeit, an welche er grosse Mühe gewandt hat, ward erst 1557 völlig abgeschlossen. Sie wurde durch die ausserordentlich schmalen Verhältnisse der Kapelle bedeutend erschwert; zudem stellten ungünstige Beleuchtungsverhältnisse die Wirkung stark in Frage. Heute sind die Fresken leider so verblichen, dass das Urteil auch dadurch sehr beeinträchtigt wird. Auf jeden Fall bewundert man den prächtigen dekorativen Aufbau der seitlichen Wände, deren Schmalheit für Salviati kein nennenswertes Hindernis gebildet zu haben scheint. Je eine mächtige Heiligenfigur reckt sich in imposanter kontrapostischer Haltung und rhythmischer Gliederung empor, von reichen ornamentalen Umrahmungen eingefasst; darunter umgeben phantasievoll erfundene Grottesken je ein Oval mit einem Stifterporträt. Das Altarbild bringt in Freskotechnik und unter fast zu wuchtiger Betonung des eingesunkenen nackten Körpers den toten Christus, der von Trauernden gestützt wird. In der Wölbung der Decke aber erscheint in schweren Figuren die Aus-

giessung des heiligen Geistes. Die übrigen, von Vasari genannten Einzelheiten sind heute kaum noch erkennbar. Was in Rom als neuartig auffällt, ist die ausserordentliche Üppigkeit des ausschliesslich in Freskomalerei vorgetäuschten dekorativen Systems. Eine ähnlich reiche Aneinanderreihung immer neuer Felder, die von den verschiedensten ornamentalen Einfassungen umschlungen sind, bei reichster Verwertung illusionistischer Motive wie Fruchtkränze u. dgl. kennen wir nur aus der Steccata in Parma. Es ist sehr wahrschein-

Abb. 80. Francesco Salviati, Allegorie des Friedens (Supraportenfresko)
Florenz, Palazzo Vecchio

lich, dass Salviati die dort von Parmigianino ausgeführten Deckenmalereien gesehen hat, Werke, deren Ruf sich während der dreissiger Jahre in ganz Oberitalien verbreitet hatte. Damit gewinnt die oben geäusserte Hypothese einer Reise Salviatis nach Parma von Bologna aus eine neue wichtige Stütze.

Wieder duldete es den Künstler nach einiger Zeit nicht mehr in Rom; die Erwartung grösserer Aufgaben lockte ihn an den im frischen Glanze einer Neugründung strahlenden Hof Cosimos. Durch die verwandtschaftliche Verbindung der Salviati mit den Medici gelangte er sehr bald an das ersehnte Ziel und schuf in den Fresken der Sala dell' Udienza im Palazzo Vecchio das hervorragendste

und umfangreichste Werk seines Lebens, gleichzeitig auch die einzige einheitliche malerische Dekoration eines monumentalen Saales, die in Florenz während der ersten Hälfte des Cinquecento überhaupt entstanden ist. Die Hauptwand des schönen, von einer reichen Kassettendecke überdachten Raumes ist eine Meisterleistung festlich

Abb. 81. Francesco Salviati, Sieg des Furius Camillus über die Gallier (Fresko) Florenz, Palazzo Vecchio

glanzvollen Geschehens und grosszügiger Flächenrhythmisierung. Die beiden Hauptbilder sind von einer korinthischen Kolossalordnung eingefasst, die mit ihrer geschickt vorgetäuschten perspektivischen Verkürzung illusionistisch wirken soll. Das im Lichte fein abgetönte Grau dieser durch gemalte Reliefs, Medaillons, Nischen u. a. reich belebten Rahmung lässt die klaren Kalkfarben der eigentlichen Bilder kräftig hervortreten, wodurch diesen eine gewisse Realitäts-

Abb. 82. Francesco Salviati, Triumph des Furius Camillus (Fresko)
Florenz, Palazzo Vecchio

wirkung verliehen wird. Über der die Wandmitte betonenden Tür thront als gemalte plastische Gruppe eine Friedensgöttin, die das Gerät des Krieges verbrennt, ihr zu Füssen symmetrisch zwei gefesselte Gefangene (Abb. 80)[1]). Mit dieser schon halb real gedachten Darstellung ist das Thema des Ganzen in wuchtigen Akkorden angeschlagen. Es ist antike Heldengeschichte, Kampf, Sieg und Triumph des Furius Camillus, die in mächtigen, sich aufbäumenden und überschlagenden Rhythmen gegen die Zentralgruppe heranbranden. Florenz hatte eine derart pompöse Schaustellung antiker Waffen, Rüstungen, Gerätschaften, Insignien und Architekturen noch nicht gesehen. Selbst Polidoro da Caravaggio tritt gegen die üppige Phantasie Salviatis zurück. Er war vielleicht in seiner ruhevollen, reliefmässigen Gebundenheit dem wahren Geiste der Antike näher gekommen, besitzt aber nicht entfernt die gleiche Unmittelbarkeit und Anschaulichkeit. Das Fresko zur Rechten (Sieg über die Gallier; Abb. 81) mutet freilich dem Auge allzuviel zu; es wirkt durch den Lärm des Kampfgetümmels und den unübersehbaren Reichtum dekorativen Einzelwerkes geradezu betäubend. Aber bei dem Triumphbild (Abb. 82) stimmt der rauschende Glanz des Festzuges durchaus zu dem gewählten Thema. Man muss von hier zurückblicken auf den einzigen Versuch antiker Geschichtsdarstellung, der bisher in Florenz unternommen war, Andrea del Sartos Fresko in Poggio a Caiano, um den Eindruck ermessen zu können, den Salviatis Leistung damals machen musste. Auch die übrige Ausmalung des Saales brachte den Florentinern neue Anregungen in grösster Fülle. Die Nebenwand, die das Motiv der Säuleneinteilung fortführt, enthält in den Festons und Grottesken neue dekorative Elemente; die beiden Fensterreihen lassen nur für allegorische Figuren und Göttergestalten Platz. Heute ist einzig die Hauptwand einwandfrei erhalten; dessen ungeachtet bietet der Saal immer noch den stärksten Eindruck, den man von Salviati als Dekorator erhalten kann. Es soll nicht geleugnet werden, dass ihm mancherlei Gewaltsamkeiten und Übertreibungen unterlaufen, aber es sind nicht die Verlegenheitsphrasen eines an künstlerischen Ideen Armen, sondern Äusserungen übersprudelnden Gestaltungsvermögens.

Das Ausserordentliche und Neue der Leistung musste sich allen Betrachtern in Florenz zu handgreiflich aufdrängen, um übersehen werden zu können. Allein in die Anerkennung der Einsichtigen mischte sich allerlei missgünstige Kritik von seiten der zahlreichen

1) Hierzu die noch ziemlich abweichende schöne Vorzeichnung im Städel-Institut (Nr. 522, als „Vasari"). — Das Motiv der Pax schon von Perino del Vaga im Pal. Baldassini verwertet, und zwar als Bekrönung eines Kamins.

Abb. 83. Francesco Salviati, Bildnis eines Unbekannten
Rom, Galerie Colonna

Parteigänger des guten Alten, denen übrigens Salviatis hochfahrende und satirisch-bissige Art nur zu leicht Wasser auf die Mühlen lieferte. So begann denn die Stellung des Künstlers einigermassen prekär zu werden, obwohl Cosimo ihm seine Schätzung durch neue Aufträge und Zahlung von Stipendien unmissverständlich zu erkennen gab. Alles in allem waren die nun folgenden Jahre des zweiten Aufenthalts in der mediceischen Kapitale (bis 1548) nicht die schlechtesten in Salviatis Leben, wenn man sie nach der langen Reihe der damals geschaffenen Werke beurteilt. Unter den für den Hof entstandenen Bildnissen nennt Vasari einige Porträts der Kinder Cosimos. Eines davon mag jene Halbfigur des oft gemalten kleinen Garcia sein, die ihn mit einer Armbrust in der Linken, den Köcher an der Hüfte, wiedergibt (Palazzo Pitti). In nahen Beziehungen dazu steht das kostümlich wesentlich reichere Porträt eines vornehmen Knaben (wohl ebenfalls des Garcia) in der Galerie zu Oldenburg, das farbig so satt und voll wirkt, dass es bislang dem Tintoretto zugeschrieben worden ist[1]). Die Behandlung des Stofflichen ist in beiden Gemälden eine wesentlich malerischere als bei Bronzino, mit dem sonst manche Verwandtschaft besteht. Eine andere Eigentümlichkeit, die Vertikalgliederung der Vorhänge des Hintergrundes durch Bordüren, findet sich gleichfalls nicht bei Bronzino. Sehr geschickt ist sie in einem besonders hervorragenden Bildnisse, dem sogenannten Poggio Bracciolini der Galerie Colonna (Abb. 83), zur Belebung des ganz neutralen Hintergrundes benutzt. Das Muster ist hier ganz ähnlich wie in Oldenburg, ebenso die dekorative Anordnung der beiden Streifen. Dass in diesen Bildnissen venezianische Eindrücke nachklingen, steht ausser Frage. Nicht nur die malerische Behandlung der Stoffe und des Kostümlichen lassen es erkennen, auch die lockere Technik und das beinahe fleckig zu nennende Helldunkel in den Gesichtern (charakteristisch die schweren Schatten unter den Augenbrauen) sprechen dafür. Salviati erreicht durch diese weniger sklavische Bindung an die plastische Form eine gesteigerte Lebendigkeit der Physiognomie, einen sprechenden, momentanen Ausdruck, gegen den Bronzino in der Mehrzahl seiner Bildnisse beinahe starr wirkt. Ein forschender, sozusagen misstrauischer Blick kehrt besonders oft wieder. Gegenüber der von Pontormo und Bronzino bevorzugten Ansicht der (nahezu) reinen Face überwiegt bei Salviati die Dreiviertelwendung, bei der die Nasenspitze sich dem Umriss der Wange nähert. Auf starke Kontra-

1) Zum Familienkreis der Medici gehören möglicherweise auch ein paar miniaturartige Rundbildnisse der Sammlung Kappel in Berlin, die durch ihre koloristische Haltung als sichere Werke Salviatis charakterisiert werden.

Abb. 84. Francesco Salviati, Männliches Bildnis
Wien, Kunsthistorisches Museum

poste in den Bewegungen der Arme und des Oberkörpers ist durchweg verzichtet, wie überhaupt der Kopf gänzlich dominiert. Das Architektonische und das Beiwerk beschränkt sich auf wenige Motive; eine erheblichere Vertiefung des Raumes findet sich in keinem Falle.

Die Datierung der Bildnisse Salviatis ist unsicher, da sich nur wenige auf Grund der Angaben Vasaris oder auf andere Weise näher bestimmen lassen. Lange Zeit gingen sie unter dem Namen verschiedener Meister, wie Bronzinos, Parmigianinos, selbst Raffaels[1]). In Florenz sind während der vierziger Jahre jedenfalls einige der wichtigsten Stücke gemalt worden, dem Stil nach als die frühesten die Halbfigur eines Mannes in den Uffizien, der Jüngling mit Brief in beiden Händen (Wiener Galerie), und der sogenannte Tibaldeo in Neapel, alle drei von ganz verwandter Anlage und mit fast der gleichen (sehr einfachen, flachen) Hintergrundarchitektur. Reifer und freier ist dann das prachtvolle, dem sogenannten Bracciolini nahestehende männliche Bildnis beim Marchese Carlo Niccolini in Florenz. Etwa der gleichen Stilstufe mag auch das Selbstbildnis des Künstlers (Uffizien) angehören, ferner die Halbfigur des Tolomeo Tolomei der ehemaligen Sammlung Marchese Ricciardi zu Florenz (als „Moroni" 1897 in Mailand versteigert); diese ist wegen des Dargestellten sicher in Florenz entstanden. Die Sammlung Röhrer in München besitzt das von 1547 datierte edel-einfache Brustbild eines Jünglings. Welche Porträts in die Zeit nach 1548 zu versetzen sind, lässt sich mit Sicherheit nicht ausmachen. Vermutlich ist damals das schöne Stück der Wiener Galerie geschaffen worden (mit der Amazone Patrizi im Hintergrund) — ein malerisch delikates, aber nicht sehr warmes Gemälde, dessen vornehme Zurückhaltung an Parmigianino erinnert (Abb. 84). Ein anderes Beispiel der späteren Zeit ist der Mann mit einer Statuette in der Rechten, den die Galerie Patrizi in Rom bewahrt. Hier ist der Gesichtsausdruck besonders sprechend. Schliesslich dürfte der Name Salviati wohl auch bei dem bislang dem Bronzino zugeschriebenen Männerbildnis der Stuttgarter Galerie zu nennen sein, das in der bewegteren Haltung des Kopfes und der Hände an die späteren Werke anklingt, während der Hintergrund mehr in der Art der früheren gehalten ist.

Trotz so hervorragender Schöpfungen auf dem Gebiete des männlichen Bildnisses[2]) nimmt diese Gattung in Salviatis Schaffen nicht entfernt die beherrschende Stellung ein wie bei Bronzino. Man kann eher sagen, dass seine weitschweifende Phantasie sich durch die Begrenztheit der Aufgabe eingeschränkt fühlte, während der an der Einzelerscheinung hängende Bronzino aus ihr die vollste Kraft

1) Vgl. C. Gamba, Alcuni ritratti di Cecchino Salviati, in Rassegna d'Arte 1909, p. 4 und H. Voss, Italienische Gemälde im kunsthistorischen Hofmuseum zu Wien in Zeitschrift f. bild. Kunst 1912 (XXIII), S. 41 ff.

2) Ein weibliches Bildnis, m. W. das einzige, das sich Salviati zuschreiben lässt, war 1915 bei Julius Böhler in München, bezeichnet „d'anni XXII" und von 1554 datiert.

Abb. 85. Francesco Salviati, Caritas
Florenz, Uffizien

gewann. Die Hauptwerke der Florentiner Zeit bleiben jedenfalls nach den Fresken im Palazzo Vecchio die figürlichen Kompositionen in Form von Tafelbildern und Entwürfen für Wandteppiche, Kupferstiche u. a. Vasari erwähnt eine damals geschaffene Carità, die entweder mit dem Gemälde der Uffizien oder der verwandten, wenig geringeren Variante der Galerie Corsini in Florenz identisch ist. Das Uffizienbild (Abb. 85) bedeutet unter den grossfigurigen Staffeleibildern Salviatis unzweifelhaft einen Gipfelpunkt. Was in ähnlichen Kompositionen Bronzinos wie der Londoner Allegorie kühle, widrig gebaute Konstruktion bleibt, bekommt bei Salviati den Atem des Lebens. Die Gestalt seiner Caritas ist im Grunde genau so künstlich kontrapostisch gedreht und hat doch etwas ungleich stärker Überzeugendes, Lebensvolleres. Auch die drei sie in äusserst gegensätzlichen Haltungen einrahmenden Kinder können in ihrer packenden animalischen Fülle nicht mit Bronzinos Gliederspielereien auf eine Stufe gestellt werden. Der Schritt zu einer malerischen Behandlung, der in einigen Porträts mit Entschiedenheit getan wurde, ist nun in der figürlichen Komposition ebenfalls gewagt worden. Ohne die toskanische Eigenart zu verleugnen, hat das Kolorit doch einen wärmeren Ton angenommen; ein starkes Licht fällt von rechts her in das Bild, wodurch ein ungemein lebhaftes, pikantes Spiel des Helldunkels hervorgerufen wird. Breite Faltenmassen leisten der malerischen Wirkung ausserdem Vorschub. Das Anatomische erhält durch die intensive Beleuchtung eine bisher nicht gekannte Wirklichkeit und gestattet dem Künstler die volle Ausnutzung seines virtuosen zeichnerischen Könnens. Ganz ähnlich komponiert ist die Variante in der Galerie Corsini. Der Ton ist hier heller, das Rot flaut ins Rosa ab, das Inkarnat ins Weissliche; im übrigen bezeugt die Gruppierung, Zeichnung und Beleuchtung die gleiche eminente Sicherheit.

An die beiden Gruppen der Caritas ist eine heilige Familie anzuschliessen, die wegen des ausserordentlich übereinstimmenden Stilcharakters ähnlich datiert werden muss. (Im Privatbesitz in Annemasse bei Genf.)[1] Allerdings sind die Proportionen hier ins Schlanke und Elegante verändert; in der preziösen Linie des langen Halses, der feinsinnig tastenden Bewegung der sensitiven Hände, dem etwas gesucht wirkenden Vertikalismus des Aufbaues wird die Nachwirkung Parmigianinos deutlich erkennbar. Bei der nahen Verwandt-

1) Über die Zuweisung dieses Bildes und einige der im folgenden erwähnten Gemälde und Kompositionen für den Stich vgl. H. Voss, Kompositionen des Francesco Salviati usw. in den „Graphischen Künsten" (Beiblatt) 1912, S. 30ff. und S. 60ff. Ebenda stilkritische Ausführungen über die Zusammenhänge zwischen Salviati, Parmigianino und Vasari.

schaft mit der Dresdner Madonna della Rosa dieses Meisters ist die Vermutung wohl nicht zu kühn, dass Salviati jenes Werk gekannt hat. Nahe verwandt mit dem Bilde in Annemasse ist eine

Abb. 86. Francesco Salviati, Die drei Parzen
Florenz, Palazzo Pitti

ähnliche, jedoch kompositionell schlichtere und wesentlich intimere Mariendarstellung im Museum von Aix-en-Provence, die dort bezeichnenderweise dem Mazzola selber zugeschrieben wird. Hier erscheint statt des hl. Joseph das charaktervolle Gesicht der hl. Anna,

einer jener Greisinnenköpfe, die Salviati so ausdrucksvoll zu gestalten weiss und mit denen er dem Reiz jugendlicher Naivität eine wirkungsvolle Folie zu verleihen liebt.

Eines der merkwürdigsten und in seiner fast überscharfen Charakteristik überraschendsten Staffeleibilder des Meisters ist ohne Zweifel das lange Zeit unter Michelangelos Namen gehende Bild der drei Parzen im Palazzo Pitti (Abb. 86). Kaum jemals ist der Typus der Greisin mit so dämonischer Kraft ins Seherische und gleichzeitig ins unheimlich Hexenhafte gesteigert worden wie in dieser Darstellung, vor der man betroffen stehen bleibt. Dass nur Salviati der Schöpfer des viel diskutierten Bildes sein kann, scheint mir aus allen stilistischen Eigentümlichkeiten, nicht nur aus den Typen und Händen (vgl. die hl. Anna des Bildes in Aix), sondern auch aus dem sehr typischen Gewandwurf hervorzugehen, der in seinen ausladenden phantastischen Bauschungen sehr wesentlich zu der Wirkung des Ganzen beiträgt. Insbesondere sei aber hervorgehoben, dass der Kopf der linken Parze mit seinem scharf seitlich gewandten Blick und der die Oberlippe stark überschneidenden Nase nahezu identisch ist mit der Figur der hl. Anna auf dem Fresko der Heimsuchung (unmittelbar rechts von der Maria). Auch in den drei Parzen, so verhältnismässig gehalten sie gegenüber der Caritas zunächst erscheinen, ist ein starker latenter Bewegungsinhalt, der in dem sprechenden Mienenspiel der beiden Hauptgestalten gipfelt. Der dritte, etwas maskenhafte Kopf bleibt dagegen ähnlich wie der hl. Joseph auf dem Bild in Annemasse im Halbdunkel.

Überleitend zu den figurenreicheren religiösen und antiken Historien ist zunächst die in den vierziger Jahren gemalte Grablegung kleineren Umfanges zu erwähnen, die im Palazzo Pitti aufbewahrt wird. Sie ist mit einigen Abänderungen und unter Fortlassung minder wichtiger Figuren als Wandteppich nachgebildet worden. Kompositionell ist ihr eine Auferweckung des Lazarus in der Galerie Colonna zu Rom verwandt, übertrifft sie aber entschieden an Wirksamkeit der Gruppierung und Präzision der Modellierung. Noch glücklicher ist in der einheitlich bewegten Anordnung der Gestalten und der räumlich-malerischen Wirkung die früher dem Lelio Orsi zugewiesene Anbetung der Hirten im Palazzo Pitti. Deutlicher als sonst bei Salviati klingen hier in der Wärme und Harmonie des Kolorites, in der geistreich freien Behandlung von Landschaft und Architekturkulissen die venezianischen Eindrücke nach; selbst der Pinselstrich besitzt eine ungewohnte Lockerheit und Frische. Die Gesamtidee scheint wieder auf die Kenntnis gewisser Kompositionen Parmigianinos hinzuweisen, der das Thema liebte, weil es ihm Gelegenheit gab, in den heraneilenden Hirten seine eleganten und

elastischen Rhythmen frei ausströmen zu lassen. Salviati übernimmt das rhythmisch Bewegte seines Vorbildes, erfüllt es aber mit der intensiveren Plastik des Florentiners und legt dem Bildgedanken das Schema der sich kreuzenden Diagonalen unter. Verglichen mit Bronzino, der in seinen Hirtenanbetungen und ähnlichen bewegten Szenen die gleiche Grundrissanordnung befolgt, wirkt Salviati ungleich räumlicher und klarer, dabei trotz der Vereinfachung der Komposition gleichzeitig auch wieder bewegter und reicher.

Äusserste Dramatik und Leidenschaftlichkeit herrscht in einer nach Vasaris Zeugnis bereits in Rom begonnenen, jedoch erst in Florenz vollendeten Bekehrung des Paulus. Das heute in der Galerie Doria zu Rom aufbewahrte, sehr figuren- und bewegungsreiche Gemälde (Abb. 87) ist als Vorlage für einen von 1545 datierten Stich des Enea Vico geschaffen worden, und zwar, wie die Inschrift ausdrücklich hervorhebt, im Dienste Cosimos I. Das Blatt ist wegen seiner ungewöhnlichen Grösse aus zwei Platten zusammengesetzt und wurde früher fälschlich auf eine Vorzeichnung des Frans Floris zurückgeführt. Trotz der verwirrenden Fülle von Bewegung und des Reichtums an flatterndem Gewandschwall, Rüstungen, Helmen, Waffen, Pferden mit wehenden Mähnen usw. liegt dennoch auch dieser Komposition das bekannte Diagonalenkreuz zugrunde. Die Behandlung aller dieser Details und der schwungvolle Zug des Ganzen weisen deutlich auf die zeitliche Nähe der Camillusfresken[1]).

Es war nicht zum erstenmal, dass der erfindungsreiche Meister zur Wiedergabe seiner Bildvisionen die graphische Technik heranzog. Schon 1542 hatte Enea Vico einige bewegungsreiche Szenen nach ihm gestochen, die Geschichte des Zauberers Vergil (B. 46) und eine antike Opferszene (B. 38), ausserdem eine sehr geschlossen ins Oval komponierte kleinere Leda (B. 25)[2]). In allen drei Blättern klingen noch Erinnerungen an Perino del Vaga nach, den man früher als den Urheber der Entwürfe zu allen drei Kompositionen angesehen hat. Dieser Umstand wie der stark antikisierende Charakter der Darstellungen selbst gestatten die Vermutung, dass die Vorlagen noch in Rom selber geschaffen worden sind. Auch einige von weniger geübten Händen gestochene Kompositionen müssen in die Zeit um 1540 versetzt werden, meistens Blätter mythologischen

1) Für die Zuweisung dieser Kompositionen Salviatis vgl. Voss, a. a. O. — Kompositionell und stilistisch ist der Bekehrung des Paulus eine in Frankfurt aufbewahrte Zeichnung verwandt, die mit recht ähnlichen Bewegungsmotiven die Bestrafung der Niobiden darstellt. Das Salviati sehr nahestehende Blatt ist in den „Handzeichnungen alter Meister im Städelschen Kunstinstitut" (XX, 6) als Perino del Vaga veröffentlicht.

2) Auch die von 1542 datierte hl. Familie von Vico scheint auf eine Vorlage Salviatis zurückzugehen. Die Ähnlichkeit mit dem Bilde in Annemasse (S. 246) ist unverkennbar.

oder antikisierenden Inhalts von pathetischem Schwung der Auffassung und einer gewissen grandiosen Theatralik. Zu ihnen gehören die wahrscheinlich von Girolamo Fagiuoli gestochenen Darstellungen der Schindung des Marsyas sowie zwei biblische Szenen (Adam und Eva, Kain und Abel), die in ihrer Zurschaustellung des leidenschaftlich bewegten nackten Körpers zunächst ebenfalls ganz wie mythologische Vorwürfe anmuten. (Auf der Darstellung des ersten Menschenpaares entspricht die Gestalt Adams dem opfernden Jüngling auf Michelangelos Opfer Noahs [sixtinische Decke]). Ferner eine Gruppe überraschend eigenartiger, teilweise zu phantastischer Wildheit gesteigerter grösserer Darstellungen, die bei den römischen Kupferstichverlegern Lafreri und Salamanca erschienen sind: Geburt des Adonis (1544), Grossmut des Scipio, Niobidensturz (B. XV, S. 42, Nr. 13) und die Kreuzigung von 1541 (B. XV, S. 18, Nr. 8). Nicolas Beatrizet stach in ähnlicher vergröbernder Art den leidenschaftlich erregten Tod des Meleager (1543) und zehn Jahre später eine Opferung der Iphigenie von einfacher, würdiger Haltung. Besser in graphischer Beziehung ist ein gegenständlich ziemlich freies Blatt von Caraglio (B. 15, App. 1), das anscheinend nachträglich der bekannten Serie der Götterliebschaften Perinos eingefügt worden ist. Endlich ist noch ein Apollo mit den neun Musen zu nennen, den der Niederländer Stalburgh 1555 nach Salviati wiedergegeben hat (die Bezeichnung „Franc[iscus] Flor[entinus]" wurde fälschlich auf Frans Floris bezogen). Alle diese durchweg ohne Nerv und Leben ausgeführten graphischen Produkte werden leider ihren Vorlagen in keiner Weise gerecht, so bedeutend sie auch selbst so noch wirken. Unvergleichlich überlegen sind ihnen aber die zahlreich erhaltenen originalen Zeichnungen Salviatis, die in den Uffizien und vielen anderen Sammlungen zu studieren sind. Sie enthüllen einen geborenen Meister der Zeichnung von nie versagender Fülle der Phantasie; zumal die mit Tusche lavierten und gehöhten chiaroscuro-artigen Blätter sind in ihrer entzückenden, freien Bildmässigkeit ganz einzigartige Schöpfungen.

Einen wichtigen Platz unter den während des Florentiner Aufenthalts geschaffenen zeichnerischen Entwürfen beanspruchen die Vorlagen für die mediceische Gobelinmanufaktur. Hier konnte der Meister in grösserem Stile seiner Neigung zum Dekorativen frönen, immer neue Gruppierungen bewegter Körper ersinnen, phantasievolle Rüstungen, Fruchtkränze u. dgl. mit seltsam gewundenen Figuren verschlingen usw. Trotz der Betonung des menschlichen Körpers, trotz weiter Perspektiven und architektonisch vertiefter Räume treffen diese Entwürfe doch den flächenhaften

Abb. 87. Francesco Salviati, Bekehrung des Paulus
Rom, Galerie Doria

Charakter des Wandteppichs ausgezeichnet, unzweifelhaft besser als es Bronzino gelungen ist. An Gewagtheit der Kontraposte gehen sie über ihn noch weit hinaus und verursachen dabei nie das peinliche Gefühl des Künstlichen und Gesuchten. Die Lockerheit der Gelenke, die weitgreifende Aktion der Glieder, alle Bewegungen und Gebärden atmen warme, sinnliche Lebensfülle. Nicht alle Entwürfe Salviatis sind uns in der Ausführung erhalten; es steht auch nicht fest, ob die unter den Handzeichnungen der Uffizien aufbewahrten Allegorien der Jahreszeiten und Gottheiten (No. 611 ff.) sämtlich in Weberei übertragen worden sind. Nur in der Galerie des Palazzo Bianco zu Genua lässt sich einer der Florentiner Entwürfe als Wandteppich nachweisen; es ist die den Sommer allegorisierende Darstellung von Schnittern, Figuren von prachtvollem Rhythmus der Bewegung, von reicher Bordüre eingerahmt. Die Galleria degli Arazzi zu Florenz besitzt die 1549 und 1553 gewirkten drei kleineren Passionsszenen: Ecce homo, Grablegung (beide 1549, die Grablegung dem Pitti-Bilde verwandt, S. 248), Auferstehung (1553). Alle drei Teppiche sind von wunderbarer Feinheit der farbigen Nüancierung und entsprechen als Gobelins der Wirkung eines Gemäldes fast allzusehr. Das gleiche gilt von einer 1552 ausgeführten kleinen Pietà (ebenda). In der Serie der Josephsgeschichten des Palazzo Vecchio rührt von Salviati nur die Traumdeutung her, deren dekorativen Reichtum schon Vasari besonders preist und als vorbildlich für die gesamte Gattung hinstellt. Über den Verbleib einer ebenfalls von Vasari gerühmten Geschichte des Tarquinius und der Lucretia, die sehr umfangreich gewesen sein soll, wissen wir nichts.

Am Ende der Florentiner Periode Salviatis steht ein monumentales Altarbild, dem Formate nach das bedeutendste seiner Tafelgemälde überhaupt. Es ist die Kreuzabnahme für S. Croce (heute im Museum dieser Kirche; Abb. 88), eine in den oberen Partien schwungvoll bewegte Komposition, deren untere Hälfte, Maria mit den Frauen, allerdings stark abfällt. Der Einfluss Danieles da Volterra verleugnet sich gerade in der Disposition der Hauptgruppe keineswegs, aber es herrscht eine gewisse Enge und Gedrängtheit bei allgemeiner Steigerung der Kontraste in den Körpern. Die Mariengruppe ist matt in der Erfindung, die einzelnen Gestalten haben in den Proportionen auffallende Schwächen und wirken auch in der Bewegung merkwürdig lahm. Trotz mancher Schönheiten hinterlässt so die Kreuzabnahme keinen erfreulichen Eindruck, ja sie enttäuscht nach den Camillusfresken und den beiden Caritasbildern entschieden. Die Kraft des Künstlers ist augenscheinlich im Abnehmen begriffen; weder in der Sicherheit des Gestaltens noch in der Fülle des Erfindens ist er der alte geblieben.

Abb. 88. Francesco Salviati, Kreuzabnahme
Florenz, Museo di S. Croce

Den unmittelbaren Anlass zu der Rückkehr nach Rom (1548) bildete der Fehlschlag der Bewerbung um die Ausmalung des Chors von S. Lorenzo. Salviatis Verstimmung über die Widerstände, denen er in seiner Heimat begegnete, bewog ihn, sein Heil wieder in Rom zu suchen. Vielleicht war es auch die wachsende Sehnsucht nach den grösseren Verhältnissen des künstlerischen Schaffens am Hofe der Päpste, das Verlangen, der Antike näher zu sein, was gegen Florenz stark mit in die Wagschale fiel. Gleich die erste Aufgabe in Rom war von jener Art, wie sie nur hier gestellt wurden, und unverkennbar griff Salviati wieder auf frühere Bildgedanken zurück. Die Cappella del Pallio der Cancelleria sollte mit Stukkaturen in römischer Art dekoriert werden und in die verhältnismässig kleinen Kompartimente waren Fresken einzufügen. Es handelte sich um kleine Heiligenfiguren in den Laibungen und Nischen, dann aber um drei Historietten: Enthauptung Johannis des Täufers, Bekehrung Pauli und Marter des hl. Laurentius. Besonders in der Martyriumsdarstellung lebt die flächenhafte Gliederung der Figuren nach dem Vorbilde antiker Reliefs wieder auf, wozu das gegebene langgestreckte Format übrigens den äusseren Anlass gab. Die Bekehrung Pauli bringt gegenüber dem Bilde der Galerie Doria ebenfalls eine entschiedene Klärung und Vereinfachung; bei der Enthauptung scheint das wohlige Zusammenklingen von Figur und Prospekt nahezu wieder erreicht, das in der Heimsuchung von 1538 herrschte. Die übrigen Fresken des Raumes (in den Bogenfeldern usw.) bieten wenig Bemerkenswertes, so auch das mit Ölfarbe auf Stein gemalte Altarbild der Geburt Christi mit den anbetenden Hirten.

Unmittelbar nach den Arbeiten in der Cancelleria erhielt Salviati den Auftrag, im Oratorium von S. Giovanni decollato neben seiner ersten grossen Schöpfung die Geburt des Täufers al fresco zu malen. Der Vergleich der beiden Werke fällt nicht zugunsten des Wandbildes von 1551 aus. Der Reichtum und die Frische der Frühzeit sind dahin, und die in den schweren, vollen Figuren des Spätstiles erstrebte wuchtige Monumentalität vermag diese empfindliche Einbusse nicht auszugleichen. Merkwürdig ist die Unsicherheit des Zeichnerischen, die in den Frauenfiguren des Vordergrundes krass hervortritt (ähnlich schon in der Kreuzabnahme von S. Croce). Auch das Kolorit ist schwerer und grauer geworden, und der dekorative Glanz ist stark verblichen — Mängel, die den Zeitgenossen nicht entgehen konnten (auch Vasari hebt die Überlegenheit der früheren Arbeit hervor). An der gleichen Stelle scheint Salviati noch die 1553 datierte Enthauptung des Täufers ausgeführt zu haben (vielleicht unter Mitwirkung von Schülern) — Vasari erwähnt sie zwar nicht, aber der Stil des Freskobildes lässt kaum

Abb. 89. Francesco Salviati, Freskodarstellungen aus der Geschichte der Farnese
Rom, Palazzo Farnese

einen Zweifel. Die Gestalt des befehlenden Hauptmanns rechts mit der weisenden Gebärde der Rechten kommt ebenso auf einem der Camillusfresken und auf der Laurentiusmarter vor, ein Selbstplagiat, das bei dem alternden Künstler nicht einzig dasteht. Auch die übrigen Figuren haben enge Beziehungen zu anderen Werken Salviatis. Vielleicht war es der geringere Beifall, den die schwere, gedrängte Komposition der Geburt Johannis fand, der die Wiederaufnahme älterer Gedanken veranlasste — jedenfalls sucht der architektonische Hintergrund an Reichtum sogar die Heimsuchung in den Schatten zu stellen. Denkbar wäre aber noch eine andere Erklärung: die Rivalität mit Pirro Ligorio, die eben damals einsetzte. Dieser unter Julius III. (1550 bis 1555) sehr begünstigte Künstler stand anfänglich in guten Beziehungen zu Salviati, war aber später mit ihm verfeindet. Ligorio, dessen Stärke in der Architektur lag, malte zu Beginn der fünfziger Jahre in S. Giovanni decollato ein Fresko mit reichem architektonischen Hintergrund, den übertreffen zu wollen dem ehrgeizigen Salviati leicht in den Sinn kommen konnte. Die Vermutung, dass aus diesem künstlerischen Wettstreit alsbald persönliche Misshelligkeiten erwachsen seien, drängt sich unwillkürlich auf.

Das schlechte Verhältnis zu dem Günstling Julius' III. und späterer Päpste sollte Salviati die letzte Zeit seines Schaffens ausserordentlich erschweren und verbittern. Ligorio wusste Salviati bei der Ausschmückung der Sala Regia im Vatikan auszuschalten, und bei den vergeblichen Versuchen, den Auftraggeber umzustimmen, litt der von Haus aus cholerische und kränkelnde Francesco bösen Schaden an seiner Gesundheit. Die letzten Werke fallen denn auch gegen die früheren entschieden ab. Das gilt insbesondere von der recht ausdruckslosen Freskolünette mit der Hochzeit zu Kana (Refektorium von S. Salvatore al Lauro) und dem grossen, äusserlich aufgefassten Tafelbild des Sündenfalls in der Galerie Colonna. Als das Hauptwerk der ganzen Spätzeit haben die grossen Wandbilder im Palazzo Farnese zu gelten (Abb. 89). Zum erstenmal stellte Salviati hier Geschichte im Kostüm seiner Zeit dar, und man muss gestehen, dass trotz allen Übertreibungen seines Spätstiles doch eine Grossartigkeit und Pathetik darin herrscht, wie sie kein Florentiner wieder erreicht hat. Es sind zwei Bildwände, die beide nach demselben System gegliedert sind: eine zentrale Figur in thronender Haltung mit gefesselten Sklaven (ähnlich der „Pace" im Palazzo Vecchio, aber viel machtvoller), darüber ein Baldachin mit figurenreicher Allegorie, seitlich historische Szenen, als krönender Fries die üblichen knienden Ignudi mit Medaillons und Fruchtschnüren. Vollendet wurde die Ausmalung des Saales durch Taddeo Zuccari.

Als Salviati 1563 starb, stand in seiner Heimat die Schule Vasaris in ihrer vollsten Blüte. In Rom aber war mit den Zuccari und mit Federico Barocci eine neue Stilphase angebrochen. Eine eigentliche Nachfolge fand Salviati darum weder dort noch hier — das bedeutet aber nicht, dass seine Werke bei den Späteren keinen Einfluss ausgeübt hätten. Allerdings äusserte sich diese Einwirkung mehr in vereinzelten Fällen und durchweg in sekundärer Weise. Die von Vasari aufgezählten unmittelbaren Schüler besitzen kaum selbständige Bedeutung, mit einziger Ausnahme des Giuseppe Porta, der sich später nach dem Meister Giuseppe Salviati nannte. Er war bei ihm 1535 in Rom in die Lehre getreten und hatte ihn nach Venedig begleitet, wo er in der Folgezeit ansässig wurde. Dort vermittelte er den einheimischen Künstlern durch seine römische Schulung manche Anregung, nahm aber mit der Zeit völlig die venezianische Art in sich auf. Auch ein Maler spanischer Herkunft namens Roviale wird bei Vasari als Schüler und Mitarbeiter Salviatis genannt. Es wird jedoch nur eine einzige ganz eigene Arbeit von ihm erwähnt, die Bekehrung des Paulus in S. Spirito zu Rom. Das recht mittelmässige Bild (von bescheidener Grösse) befindet sich noch heute in der Kirche S. Spirito in Sassia und ist an der Eingangswand angebracht. Es ist der analogen, von Enea Vico gestochenen Komposition Salviatis so unverhohlen nachgebildet, dass es von Roviales künstlerischer Selbständigkeit einen ziemlich traurigen Begriff gibt. Der Künstler taucht später wieder unter den zahlreichen Mitarbeitern Vasaris auf, wo er denn auch nur eine untergeordnete Rolle gespielt zu haben scheint.

Kapitel VI

Giorgio Vasari

Unter allen Künstlern der ausgehenden florentinischen Hochrenaissance ist Giorgio Vasari die interessanteste Persönlichkeit, wenn man dabei den gesamten Umfang seiner mannigfaltigen Betätigung als Maler, Architekt, Literat und Organisator im Auge hat. Eine Betrachtungsweise, die nur den selbständigen künstlerischen Wert seiner einzelnen Werke gelten lässt, tut ihm in jeder Weise unrecht. Denn abgesehen davon, dass die individuelle Bedeutung Vasaris sich in seinem Schaffen in der Malerei und Architektur durchaus nicht erschöpft, liegt auch auf diesem engeren Gebiete seiner Tätigkeit das Einzigartige nicht so sehr in der abgeschlossenen Leistung, wie in den vielfältigen Anregungen, die von seinem Wirken ausgehen. Er fühlte sich bei allem persönlichen Ehrgeiz, bei allem Streben nach äusseren Erfolgen stets als der Vorkämpfer einer Idee. In seiner engeren und weiteren Heimat, in Neapel, Bologna, Venedig — überall, wohin ihn sein ereignisreiches Leben führte, war er der Herold des grossdekorativen Ideals der römischen Schule. Durch ungeheure Fruchtbarkeit in ganz Italien jenen Stil zu propagieren, in dem ihm alles neuere Kunstschaffen zu gipfeln schien, betrachtete er als die Aufgabe seines Lebens.

Vergleicht man Vasaris mehr in die Breite als in die Tiefe gehende Begabung mit den eminenten Fähigkeiten seiner Vorbilder, so schneidet der Künstler dabei schlecht genug ab. Als Dekorator grossen Stiles, als Historienmaler, als Schöpfer monumentaler Altarbilder und worin er sich sonst noch versucht haben mag, bleibt er weit hinter den Schöpfungen eines Perino del Vaga, eines Daniele da Volterra und Salviati zurück. Aber die Kunstgeschichte kennt Beispiele von Persönlichkeiten, die ihren Platz weniger durch die greifbaren Ergebnisse ihres Strebens als vielmehr durch die Bedeutung und Intensität dieses Strebens erkämpft haben, sei es als ahnungsvolle Vorläufer eines kommenden Grösseren, sei es als unermüdliche Vorkämpfer und Propagatoren neuer, schon in die entscheidende Tat umgesetzter Ideen. Ein solcher überzeugter und tapferer Vorkämpfer war Vasari. Sein Rüstzeug fand er nicht nur in der Fähigkeit eines leichten, unbesorgten künstlerischen Gestaltens,

sondern ebensosehr in einer allgemeinen kulturellen Interessiertheit und Begeisterungsfähigkeit, vor allem aber in unerhörter organisatorischer Geschicklichkeit und unbegrenzter Arbeitskraft.

Schon die blosse Tatsache, dass Vasari den Stil der Florentiner Malerei eine ganze Generation hindurch in ausschlaggebender Weise bestimmt hat, würde genügen, um ihm in der Entwicklung dieser Schule einen bedeutsamen Platz einzuräumen. Aber sein Einfluss reichte tiefer. Gegenüber dem handwerklichen Typ des Künstlers, der in Florenz bis weit ins XVI. Jahrhundert hinein vorherrschte, vertritt Vasari mit aller Entschiedenheit jene Gesinnung, die sich im Kreise der grossen römischen Meister herausgebildet hatte und die in dem Künstler einen wesentlichen Träger und selbstbewussten Repräsentanten des allgemeinen kulturellen Fortschritts sah. Äusserlich fand diese veränderte Stellung darin ihren Ausdruck, dass durch Vasaris Initiative die Florentiner Accademia del Disegno gegründet wurde (ca. 1561), die bestimmt war, den Platz der überlebten zünftigen Organisationen des Mittelalters einzunehmen und nur diejenigen zur Mitgliedschaft zuzulassen, die des Ehrentitels Künstler im Sinne wirklich schöpferischen, selbständigen Gestaltens würdig wären. Innerlich war das entscheidende Moment das nunmehr selbstverständlich gewordene Postulat einer vielseitigen Bildung des Künstlers. Vasari selber besass nicht nur sehr ausgebreitete — wenn auch nicht eben tiefe — Kenntnisse im Sinne seiner Zeit, sondern vor allem eine höchst ungewöhnliche Kultur des sprachlichen Ausdrucks. Das schönste Produkt seines eminenten literarischen Talentes, das grundlegende Werk über die italienische Künstlergeschichte vom XIV. bis zum XVI. Jahrhundert, ist eine unzweifelhaftere Gewähr für seinen Nachruhm, als die fast unübersehbare Zahl seiner Fresken und Bilder von mehr oder minder kolossalen Dimensionen.

Giorgio Vasari ward 1511 zu Arezzo geboren und erhielt die künstlerischen Grundlagen noch in seiner Vaterstadt. Ein Benediktinerprior französischer Herkunft, Guglielmo da Marcilla, war sein erster Lehrer in der Malerei. Guglielmo war von Haus aus ein geschickter Glasmaler, hatte aber in Rom eine gewisse allgemeinere künstlerische Bildung durch das Studium Raffaels und Michelangelo erlangt. Seit seiner Übersiedlung nach Arezzo führte er für verschiedene Kirchen farbenprächtige Glasmalereien aus, in denen er figurenreiche Geschichtsdarstellungen vor architektonischen Hintergründen aufbaut. Als einer der ersten behandelt er das ganze Fenster als bildliche Einheit; dabei sucht er die Ungunst des schmalen Hochformates durch Treppenanlagen, hochragende Säulenhallen und ähnliche Hilfsmittel tunlichst zu überwinden. Auch im dekorativen Freskobild ist er im Aretiner Dom, wo sich seine besten Glas-

gemälde befinden, hervorgetreten. An mehreren Gewölbefeldern der Decke hat er Szenen der Jugendgeschichte Christi mit muskulösen Propheten und michelangelesk bewegten Gestalten von Tugenden in dekorativ nicht ungeschickter Weise, aber ohne tieferes Verständnis des römischen Stils umrahmt. Vielfach wirken seine Variationen bekannter Motive aus der Sistina, den Stanzen und Loggien wie unfreiwillige Travestien der Vorbilder.

Es scheint, dass den jungen Vasari neben den künstlerischen Studien die humanistischen mindestens ebenso stark beschäftigt haben. Auch hier erhielt er die grundlegenden Kenntnisse aus zweiter Hand, denn sein Lehrer Pollastra ragte über den bescheidenen Durchschnitt eines Provinzliteraten nicht hinaus[1]). Immerhin konnte Vasari, als er 1524 oder 1525 mit dem Kardinal Silvio Passerini nach Florenz kam, eine leidlich gute künstlerische und literarische Vorbildung sein Eigen nennen. Nach einem kurzen Aufenthalt in Andrea del Sartos Werkstätte, der ohne wahrnehmbare Folgen für seine Entwicklung blieb, erhielt er entscheidende Eindrücke von seiten Bandinellis. Wiederum ist es eine abgeleitete Kunst, an der er sich weiterzubilden strebte, denn hinter dem oberflächlichen und grobschlächtigen Virtuosen Bandinelli erhebt sich die beherrschende Gestalt Michelangelos. Von diesem direkt zu lernen erschien schwierig und undankbar. Viel lohnender war es, sich die vereinfachte, auf ein erlernbares Schema gebrachte Manier des Nachahmers anzueignen, die durch brutale Übertreibungen die Wirkung des Vorbildes noch steigern zu können glaubte.

Mit 16 Jahren musste Vasari wegen des Herannahens des kaiserlichen Heeres Florenz wieder mit seiner Heimat vertauschen. 1528 kam Rosso für einige Zeit nach Arezzo, führte eine Reihe von Altarbildern in Südtoskana und Umbrien aus und verteilte freigebig eine Anzahl von Entwürfen an Berufsgenossen. Er verschaffte dem begabten Anfänger Vasari einen Auftrag und lieferte ihm dafür die Kompositionszeichnung. Es ist eine sehr bewegte Kreuzabnahme, die als Ganzes den Stil Rossos mit aller Deutlichkeit aufweist, wogegen die Ausführung von einer gewissen plumpen Derbheit ist (heute in der SS. Annunziata). In der Modellierung gewisser Gewandpartien sind bereits charakteristische Gewohnheiten des späteren Vasari vorgebildet. Er selber gesteht, dass ihm damals die Mängel seines Könnens besonders stark zum Bewusstsein kamen. In der Tat musste den jungen Künstler, der die römische Kunst noch nicht kannte, Rossos selbstverständliche Beherrschung aller Mittel mit Staunen erfüllen. Offenkundig bedeutete das hier Erreichte einen

1) Vgl. Kallab, Vasari-Studien, Wien 1908.

Abb. 90. Giorgio Vasari, Bildnis des Alessandro de' Medici
Florenz, Uffizien

wesentlichen Fortschritt gegen Bandinelli, und es würde Mühe kosten, sich das Fehlende anzueignen.

So reifte denn sein Entschluss, Arezzo wieder zu verlassen und in Florenz das Glück zu versuchen. Zusammen mit Francesco

Salviati, den er von seinem früheren Aufenthalt her kannte, lernte er in der Werkstatt eines gewissen Raffaello da Brescia, versuchte sich eine Zeitlang als Goldschmied fortzuhelfen, ward dann durch neue kriegerische Gefahren nach Pisa verschlagen und kehrte, ohne etwas Bestimmtes erreicht zu haben, 1530 nach Arezzo zurück. Im folgenden Jahre entscheidet sich sein Geschick in unerwartet günstigem Sinne: vom Kardinal Ippolito de' Medici nach Rom berufen, wird er frei von materiellen Sorgen und kann seine gesamte Zeit unbedenklich dem genauen Studium der grossen römischen Meister widmen. Gleich seinem Studiengenossen Salviati und wahrscheinlich unter dessen Einwirkung wird er bald durch den Kreis der mythologischen Vorstellungen durchaus beherrscht. Mehrere Kompositionen dieser Gattung entstehen: eine Schmückung der Venus, eine Satyrnschlacht, die mit einer Art Bacchanal kombiniert war, und eine Darstellung des Harpokrates, durchweg figurenreiche Bilder mit stark literarischer Färbung, von denen heute keines mehr nachzuweisen ist.

Infolge der Abreise des Kardinals Ippolito nach Ungarn muss Vasari 1532 Rom verlassen, bleibt nun aber auch in Florenz im Dienste der Medici. Durch ein Bildnis, das den Herzog Alessandro in voller Rüstung sitzend wiedergibt, gewinnt er die Gunst des Dargestellten (heute in den Uffizien; Abb. 90). Es ist eine durchschnittliche, nüchtern korrekte Arbeit, deren allegorische Absichten sich nicht allzu unangenehm vordrängen. Anders das ungefähr gleichzeitig (1533) gemalte Idealporträt des älteren Lorenzo de' Medici (Abb. 91). Es versucht die Bedeutung der Persönlichkeit durch allegorische Zutaten im Hintergrunde hervorzuheben, die man als gleichgültige Trivialitäten übersehen könnte, wenn sie sich nicht mit ihrer abscheulich rohen, geschmacklosen Mache vordrängten. Auch die Charakteristik des Magnifico selbst, die zwar von einem richtigen Empfinden für das grübelnde Wesen des Mannes ausgeht, bringt sich durch vulgäre Übertreibungen und aufdringliches Unterstreichen jeder Einzelheit um ihre Wirkung. Schon hier, zu Anfang seiner Laufbahn, sieht man Vasari im Begriffe, den gefährlichen Weg einzuschlagen, der nicht die künstlerische Gewissenhaftigkeit als alleinige Richtschnur hat. Damit löst er sich aus jener Tradition der florentinischen Malerei, die noch in seinem Studiengenossen Salviati weiterwirkt. Die handwerkliche Kultur, das tiefste Fundament künstlerischen Schaffens, gerät durch das schlechte Vorbild, das nur zu bald Nachfolge findet, ins Wanken.

Weit entfernt, die Unzulänglichkeiten seines Könnens zu empfinden und sie durch Vertiefung in die Natur und gute Vorbilder auszugleichen, dehnt Vasari seine Tätigkeit am Florentiner Hofe

mehr und mehr in die Breite aus. Er wird mit teilweise recht gutem Erfolge Architekt, studiert den Festungsbau und entwickelt anlässlich des Einzugs Karls V. in Florenz zum erstenmal grosse

Abb. 91. Giorgio Vasari, Allegorisches Bildnis des Lorenzo de' Medici
Florenz, Uffizien

Fähigkeiten in der Anordnung und Erfindung von Festdekorationen. Seine organisatorischen Gaben zeigen sich bei dieser Gelegenheit in glänzendem Lichte; den besonderen Umständen entsprechend wird die mangelnde Gewissenhaftigkeit nun als Gewandtheit und Behendigkeit zu einer Tugend erhoben. Um so auffälliger wirkt es, dass die Altargemälde der folgenden Jahre, alles sehr

mittelmässige Leistungen, ihren Platz an entlegener Stelle in der Provinz finden. So die Sa. Conversazione für S. Rocco zu Arezzo (heute in S. Sebastiano), die Himmelfahrt Mariä in S. Agostino zu Monte S. Savino und mehrere Kirchenbilder in Camaldoli. (Die Fresken ebenda nicht erhalten.) Entweder bekam Vasari in Florenz keine Aufträge von Bedeutung, oder er scheute noch das scharfe Urteil der Kenner. Dass diese Befürchtung nur zu berechtigt gewesen wäre, wird niemand bestreiten, der einige der damals ausgeführten Werke gesehen hat.

Nach einem erneuten mehrmonatigen Studienaufenthalt in Rom (1538) wird Vasari vom Abt des Olivetanerklosters S. Michele in Bosco bei Bologna, einem Florentiner, die erste Aufgabe gestellt, die geeignet ist, seinem Ruf als Künstler eine solidere Basis zu schaffen (1539). Zusammen mit einem Aretiner Gehilfen und dem Grotteskenmaler Cristofano Gherardi geht er an den bedeutenden Auftrag, die Ausschmückung des Refektoriums mit Freskodekorationen und Tafelbildern. Der von Historietten aus der Apokalypse, Ansichten von Olivetanerklöstern und zartem Grotteskenwerk nach römischer Art gebildete Wandfries über dem Tafelwerk ist in der Hauptsache die Arbeit der Gehilfen. Die drei Tafelgemälde rühren dagegen bis auf das Tischgerät und andere dekorative Zutaten von Vasari her. Heute ist nur eines davon, Christus bei Maria und Martha, an Ort und Stelle, das Gastmahl des hl. Gregor befindet sich in der Pinakothek zu Bologna, und die dritte Darstellung, Abraham die drei Engel bewirtend, ist verschollen. Es lässt sich nicht verkennen, dass die nochmalige Anregung durch die römische Kunst Vasari sehr zugute gekommen ist. Die beiden erhaltenen Historienbilder verarbeiten Eindrücke von seiten des Giulio Romano-Kreises und der Richtung Danieles da Volterra mit Geschick und einer entschiedenen Selbständigkeit. Die Malerei ist zwar hart und von einer den Toskaner verratenden grellen Buntheit, aber technisch sorgfältig. Eine festliche Wirkung erstrebt das Mahl Gregors (1540 datiert), und wohlgefällig hebt der Künstler selber in seiner Beschreibung den Reichtum der Behandlung der verschiedenen Brokate, Seiden- und Samtstoffe u. dgl. hervor. Zahlreiche Bildnisse bekannter Persönlichkeiten erhöhen den Wirklichkeitseindruck, darunter Papst Clemens VII. als Gregor, Alessandro de' Medici, Bentivoglio sowie Mitglieder des Olivetanerordens. Sehr geschickt ist die Verwendung des architektonischen Hintergrundes mit dem Durchblick in einen rückwärtigen helleren Raum, der die diagonale Richtung der Tafel kompositionell weiterführt. Verglichen mit der Heimsuchung Salviatis von 1538, die Vasari kurz vorher gesehen hatte, wirkt die Szene gleichwohl recht gedrängt; die breit-

fliessenden Rhythmen jener von Wohlklang durchtränkten Figurengruppen haben mit der Kurzatmigkeit des Vasarischen Komponierens nichts zu tun. Einfacher und in der Erfindung dem Gegenstande recht gut angepasst ist die Darstellung, wie Maria zu Christi Füssen auf seine Worte lauscht, während Martha geschäftig das Mahl zurichtet und die Apostel aufmerksam zuhören. Freilich erhebt sich der Stil hier nicht über eine nüchterne Anwendung der Kompositionsprinzipien der gleichzeitigen römischen Kunst.

Die Ausschmückung des Refektoriums von S. Michele machte als die erste ausgesprochen fortschrittliche Arbeit in dem rückständigen Bologna grossen Eindruck unter den einheimischen Künstlern und Kennern. Ein gewisser Konkurrenzneid konnte nicht ausbleiben, und manche besorgte Lokalgrösse atmete auf, als Vasari noch 1540 Bologna wieder verliess. Nun fühlte er sich, gehoben durch einen ersten unzweifelhaften Erfolg, imstande, auch in dem kritischen Florenz mit einem grösseren öffentlichen Werk hervorzutreten. Für seinen Gönner Bindo Altoviti malte er in der kleinen Kirche S. Apostoli eine Allegorie der unbefleckten Empfängnis mit komplizierter, von theologischen Spitzfindigkeiten strotzender Invenzione. An den Baum der ersten Sünde sind Adam und Eva gefesselt, ebenso an seine Verzweigungen andere Personen des Alten Bundes, wie Abraham, Moses, Josua, Aron usw. Über allen thront die Jungfrau Maria, die ihren Fuss der Schlange auf den Kopf setzt. Dies nur die Hauptmotive aus dem mit Symbolik überhäuften Gemälde. Einen unzweifelhaften Zusammenhang hat es in seinem Grundgedanken mit einer von Rosso in Arezzo entworfenen Komposition, die Vasari selber beschrieben hat. Aber was bei dem früheren Meister in wenigen Hauptzügen konzentriert war, wird von Vasari in trivialer Weise breit getreten. Man glaubt gern, dass er sich bei zahlreichen Literaten für die Erfindung Rat geholt hat und dass in der Durchführung eine recht fleissige, ehrlich gemeinte Arbeit steckt. Aber der Eindruck bleibt doch der einer blutleeren Gedankenkonstruktion, die nicht in lebendige Anschauung übertragen werden konnte. In Florenz ist der Erfolg allerdings damals ganz der gewünschte gewesen: man hatte eine neuartige Invenzione, deren Auflösung bis in alle ihre Einzelheiten hinein theologische Kenntnisse verlangte, und die zahlreiche Schar jener, denen der beziehungsreiche Inhalt das Höchste war, musste entzückt sein. Noch Künstler des späten XVI. Jahrhunderts haben denn Nachahmungen dieses Altarbildes, das man als Prototypus der Immaculata-Darstellungen des Barock ansehen darf, geschaffen, und noch sehr viel später erfreute sich das Urbild eines bemerkenswerten Ansehens. Raffaello Borghini, dessen heikler Standpunkt bei derartigen religiösen Themen bekannt ist

(vgl. S. 190), hebt die Auffassung Vasaris gegenüber der seiner Nachfolger anerkennend hervor, spricht sich aber prinzipiell über die Darstellung der Conceptio ablehnend aus.

Noch eine zweite Arbeit mit gedankenhaftem Inhalt entstand damals: der büssende hl. Hieronymus, der, vor dem Kruzifix sich kasteiend, die sündigen Gelüste niederkämpft (heute Palazzo Pitti). Es genügt Vasari nicht, die Vorstellung dieses Kampfes einzig durch den Busseifer des Heiligen zu erwecken. Eine solche Beschränkung auf das wirklich Darstellbare würde die Gebildeten, die mehr erwarten, enttäuschen. Vielmehr müssen Venus und Amor, um die Art der Versuchung zu charakterisieren, in Person erscheinen und vor der Inbrunst dieses Büssens sich zur Flucht wenden. Venus lässt Köcher und Pfeile im Stich; Amor schleudert sie im Zorn noch einmal auf den Heiligen, von dem sie zerbrochen abprallen. Dazu noch eine besonders „geistreiche" Pointe: die Tauben der Venus „apportieren" einige Pfeile und bringen sie der Göttin zurück!

Die 1641 über Bologna, Modena, Parma, Mantua und Verona nach Venedig ausgeführte Reise erweiterte wiederum Vasaris künstlerisches Gesichtsfeld und mochte mit dazu beitragen, in ihm die Idee der Lebensbeschreibungen der italienischen Künstler reifen zu lassen. Als Maler bot sie ihm bei seinen eklektischen Neigungen mancherlei neue Nahrung; zugleich bestärkte ihn aber das Studium der grossen Mantuaner Dekorationen Giulio Romanos in seiner Vorliebe für den monumentalen römischen Stil. Anregungen nach einer mehr malerischen Gestaltungsweise hin vermittelte ihm Parma in den Fresken und Gemälden Correggios, Venedig in den Schöpfungen Giorgiones und Tizians. Beides hat ihn nicht nachhaltig beeinflusst, wiewohl die in den Bildern von Bologna noch sehr harten und grellen Farben in der Folge wärmer und gedämpfter und die scharfen Konturen ins Unbestimmte verflaut werden.

In Venedig selber hätte er trotz der Protektion durch seinen Landsmann Pietro Aretino kaum durchzudringen vermocht, obgleich er anfänglich gewisse Erfolge hatte. Dazu war sein Stil den Venezianern viel zu einseitig toskanisch-römisch. Er selbst fand, dass man dort oben nichts von Zeichnung verstehe, und dass es richtiger sei nach Rom, dem wahren Mittelpunkt aller Künste, zurückzukehren. Von den in Venedig ausgeführten Arbeiten ist heute mit Sicherheit nichts nachzuweisen; wahrscheinlich gehören jedoch vier Dekorationsstücke, die in der Galerie Giovanelli aufbewahrt werden, zu einer Folge, wie er sie damals für eine getäfelte Decke im Palazzo Cornaro als Füllstücke ausgeführt hat. Obwohl er den venezianischen Geschmack in malerischer Beziehung mit solchen Werken gewiss nicht befriedigte, hat er doch auf die Entwicklung jener Schule zweifellos

einen gewissen Einfluss ausgeübt. In der frühesten Produktion des Paolo Veronese wird die Kenntnis des römischen Stiles vollkommen deutlich. Sie rührt zum Teil aus den Mantuaner Schöpfungen Giulios her, soweit sie aber michelangeleske Züge enthält, aus dem Kreise Vasaris und Salviatis[1]). Besonders die Einführung des ganzen mythologischen und allegorischen Apparates, den man bis dahin im Norden Italiens nicht gekannt hatte, ist diesen Einwirkungen zuzuschreiben. Die Dekorationen Vasaris für Aretins Komödie La Talanta boten nach solcher Hinsicht ein umfangreiches Material; sie brachten allegorische Gestalten der Meergottheiten, der Flüsse[2]), ferner abstrakte Vorstellungen wie Personifikationen der Zeit, der Stunden usw. Sehr bald allerdings sollten die Venezianer über ihre Vorbilder hinauswachsen, indem sie das rein Gedankenhafte in den Hintergrund drängten. Für die Toskaner wäre dann der fremde Boden, selbst wenn sie ihn gegen die venezianischen Antipathien eine Zeitlang behauptet hätten, ohnehin verloren gewesen.

Auf der Reise nach Rom berührte Vasari wieder seine Heimat (1542) und begann in seinem Hause einen Zyklus von Malereien, den er einige Jahre darauf bei gelegentlichen Aretiner Besuchen zu Ende führte. Zunächst widmete er einen Raum den grössten italienischen Künstlern, unter denen er sich und seinen absolut unbedeutenden Ahnen Lazzaro Vasari nicht vergass, sowie den Künsten Malerei, Skulptur, Architektur und Poesie. In der Mitte der Decke die Fama mit dem Attribut der Posaune. Den in der Hauptsache gut erhaltenen Salone vollendete er erst 1547. Wände und Decke sind streng architektonisch gegliedert. Jene sind durch das rings in gleicher Höhe herumgeführte Türgesims in eine obere und untere Hälfte zerlegt. Die untere dient mit ihren Chiaroscurohistorien als Basis der oberen, die einen freier gegliederten breiten Fries mit verschiedenen Landschaften (Orten von Vasaris Tätigkeit) zwischen allegorischen weiblichen Figuren als Supraporten bildet. In der Balkengliederung der Decke ist als Mittelfeld ein Oktogon mit der Darstellung der Virtus, welche die Fortuna bei den Haaren packt und mit dem Fusse die Invidia zerstampft. In den 13 kleineren Feldern sind die Gestalten von Gottheiten angebracht. Das Ganze erscheint als eine nicht sehr selbständige, aber geschickte Fortbildung des im Kreise Perinos ausgebildeten Typus, nur etwas ins Bürgerliche

1) Vgl. D. v. Hadeln, Veronese und Zelotti, im Jahrbuch der kgl. preuss. Kunstsammlungen 1914, S. 194 ff.

2) Ein Teilentwurf mit den Flussgöttern der Livenza, des Timavo und Tagliamento im Berliner Kupferstichkabinett als „Bandinelli". Das Blatt entspricht getreu der von Vasari in einem Brief an Ottaviano de' Medici gegebenen Beschreibung (Vasari-Milanesi VIII, S. 286).

herabgestimmt. An Stelle der gedrückt wirkenden Balkendecke würde man in Rom eine Wölbung mit Stukkaturen und kleinen Feldern für Fresken bevorzugt haben. Vielleicht verbot sich das in diesem Falle aus Sparsamkeitsgründen, allein es fällt auf, dass Vasari auch bei monumentalen Aufträgen fast stets die flache Balkendecke mit Feldern für Malerei anwendet. Der nüchternere, knausernde Sinn des Toskaners tritt gerade in dieser Beschränkung gegenüber der monumentalen römischen Bauweise stark in die Erscheinung. Denn seit Vasari geht man in Florenz der anspruchsvollen römischen Deckenform ganz allgemein gern aus dem Wege.

Eine andere Arbeit, die 1542 in Arezzo entstand, ist das Fresko der Geburt Christi in S. Margherita, eine in den Bahnen der Raffaelschule, zumal des Parmigianino, geschaffene Komposition ohne monumentale Prätensionen, aber auch ohne die freie Anmut der Vorbilder. Sechs Jahre später wurde schliesslich eine der umfangreichsten „Maschinen" Vasaris im Auftrage des Abtes von S. Flora e Lucilla zu Arezzo in knappen sechs Wochen heruntergemalt, nämlich das Hochzeitsmahl der Esther, eine für das Refektorium der Badia bestimmte Darstellung. Der Künstler selber verschwendet zum Lobe der Invenzione und nicht minder zum Preis der Maestà und Grandezza des von ihm umständlich geschilderten festlichen Mahles eine blühende Prosa. In Wahrheit ist das Gemälde wohl äusserlich gross und im oberflächlichen Sinne reich an Motiven, aber in seiner Plumpheit ohne Grösse der Haltung und arm an wirklichen künstlerischen Gedanken. Kompositionell war das im Thema verwandte Gastmahl Gregors in Bologna durchdachter und trotz seiner Einfachheit effektvoller als das aufdringliche Aretiner Stück. An die Festmähler der Venezianer, zumal an Paolo Veronese, darf man sich natürlich überhaupt nicht erinnern.

Die Erwähnung der Hochzeitsdarstellung greift der zeitlichen Ordnung im Leben des Künstlers um einige Jahre vor. Noch 1542 gelangte Vasari wieder nach Rom und war nun bis 1544 abwechselnd bald hier, bald in Florenz tätig. Es entstanden während dieser Zeit nur Werke, die innerhalb des umfassenden römischen Kunstlebens wenig besagen wollten, u. a. eine Kreuzabnahme für Bindo Altoviti (wohl die heute in der Galerie Doria aufbewahrte) und eine (in Neapel verschollene) Allegorie der Justitia, die nach der Beschreibung eine wahre Ausgeburt literarischer Phantasie gewesen sein muss. Ferner, in Florenz gemalt, eine freie Wiederholung der Conceptio von S. Apostoli für Lucca (heute Pinakothek), mehrere Gemälde für Pisa, die 1544 in Angriff genommen wurden, u. a. m.

Eine bedeutsame Episode in Vasaris Leben ist sein Aufenthalt in Neapel von 1544 bis 1545. Hatte er in Bologna und Venedig die

römisch-florentinische Manier inmitten einer eigenen lokalen Kunstüberlieferung einzubürgern versucht, so fand er in der damals noch kunstarmen Kapitale des Südens kaum irgendwelche entwicklungsfähigen Keime selbständigen Wollens vor. Er fühlte sich denn, durch die bisherigen Erfolge gehoben und zugleich im Bewusstsein absoluter Überlegenheit gegenüber der einheimischen Malergilde, wie noch nie als auserwählter Träger der künstlerischen Kultur, sozusagen als Kolonisator in einem fruchtverheissenden Neulande. Der Anlass seiner Berufung war die Ausmalung des Refektoriums von S. Anna de' Lombardi, also ein ähnlicher, nur umfangreicherer Auftrag wie in Bologna. In der Tat ging der Ruf wieder von dem Olivetanerorden aus und kam z. T. mit Hilfe der gleichen alten Beziehungen wie damals zustande. Aber die Art der Lösung war eine durchaus abweichende. Es galt, den Neapolitanern die neue Manier von ihrer bestechendsten Seite zu zeigen. Das altmodische Kreuzgewölbe ward daher in eine modern-römische Stukkodecke umgewandelt; so entstanden in bunter Folge und reich ornamentierter Umrahmung quadratische, ovale und oktogone Felder für Fresken. Gegenständlich zerfielen diese in drei Gruppen: Fides, Religio und Aeternitas; um die drei Mittelfelder wurden jeweils acht Gestalten von Tugenden angeordnet. An den Schmalwänden wurden sechs grosse Gemälde angebracht, von denen je drei zu einer einheitlichen Darstellung zusammengehörten: aus dem Alten Testament die Mannahlese, aus dem Neuen Christus im Hause Simonis. Dies waren die wichtigsten Motive einer offenbar wohldurchdachten Raumdekoration, von der zu bedauern ist, dass sie nicht mehr besteht. Im Magazin des Museo Nazionale befinden sich heute die Bilder, mit denen einstmals die Wände des Refektoriums geschmückt waren.

Auch von der übrigen ziemlich umfangreichen Tätigkeit Vasaris in Neapel ist jetzt so gut wie nichts mehr an Ort und Stelle. Die zweite wichtigere Arbeit ward von dem Künstler erst in Rom fertiggestellt, nachdem ihm das unruhige Leben in der südlichen Kapitale zur Last geworden war. Es waren 24 Geschichten aus dem Leben Johannis des Täufers für die Sakristei von S. Giovanni a Carbonara, z. Z. schlecht erhalten im Neapler Museum. Ebenso wurden die Orgelflügel für den Dom (jetzt über den beiden Seitenportalen) in Rom gemalt. Mit ihnen schliesst dieser kurze, aber immerhin bedeutungsvolle Abschnitt im Leben des Künstlers. Dass die Folgen für die künstlerische Entwicklung Neapels, wie Vasari selber behauptet, einschneidend gewesen sind, wird nicht zu bezweifeln sein. Aber vielleicht weniger durch das unmittelbare Vorbild seines eigenen Wirkens, als deshalb, weil dadurch der Boden für geduldigere Kolo-

nisatoren vorbereitet ward. Wir haben hierüber gelegentlich des Marco del Pino gesprochen, dem in dieser Beziehung das entscheidendere Verdienst zuzuerkennen ist.

Es musste Vasari nach so vielen bedeutsamen Aufgaben ausserhalb Roms vor allem darauf ankommen, nun endlich auch in der Metropole des künstlerischen Fortschrittes mit etwas Grossem zu Worte zu kommen. Die Gelegenheit dazu bot sich durch den Kardinal Alessandro Farnese im Jahre 1546[1]). Es galt, in einem Saale der Cancelleria die Taten Pauls III. al fresco zu verherrlichen, und grösste Schnelligkeit der Ausführung war Hauptbedingung. Niemand konnte also geeigneter sein als Vasari, der durch Vermittelung des Paolo Giovio den Auftrag erhielt. Das eigentliche Problem konzentrierte sich für ihn wieder in der Invenzione und ihrer architektonisch-dekorativen Einpassung in den Raum.

Sieht man von der Unruhe der einzelnen Historien ab, die das harmonische Gesamtbild beeinträchtigt, so kann man der dekorativen Wirkung Monumentalität und Reichtum nicht abstreiten (Abb. 92). Ähnlich wie schon in Salviatis Kapelle von S. M. dell' Anima, die im Anfang der vierziger Jahre begonnen war, spricht in der Gliederung der Wände der architektonische Aufbau entscheidend mit. Neuartig ist der Gedanke, jede Historie durch eine illusionistisch gemalte Treppe mit dem Beschauer zu verbinden. Das Sockelgeschoss jeder Wand wird auf diese Weise zur gemalten Architektur und leitet mit seinem Treppenmotiv direkt in das kraftvoll herausgehobene Hauptgeschoss über, das durch wuchtige Risalite mit Nischenfiguren in Felder für die Historien zerlegt wird. Ein schweres Gesims trennt den Fries ab, der die üblichen Motive der Richtung Perinos enthält, aber in einer nicht glücklichen Häufung. Wie die horizontale, so ist auch die Vertikalgliederung jeder Wand durchaus einheitlich durchgeführt. Die Umsetzung der Fläche in gemalte Architektur war so restlos beabsichtigt, dass auch die Verkürzung der Gesimse und sonstigen Bauglieder, die Wirkung des Lichteinfalls auf ihnen, überhaupt alles, was zur Illusion des Dreidimensionalen notwendig ist, mitberücksichtigt wurde.

Es kam Vasari auf diesen architektonischen Charakter des Ganzen mehr als auf die Wirkung des einzelnen an. So war er denn in gewissem Sinne berechtigt, die Hand von Gehilfen stärker, als sonst zulässig schien, in Anspruch zu nehmen. Aber unzweifelhaft hätte es auch auf das Gesamtbild eine günstige Rückwirkung ausgeübt, wenn die Ausführung, wie bei Salviati, auf der Höhe der Er-

1) Vgl. Steinmann, Freskenzyklen der Spätrenaissance in Rom, in den Monatsheften f. Kunstw. 1910, S. 45 ff.

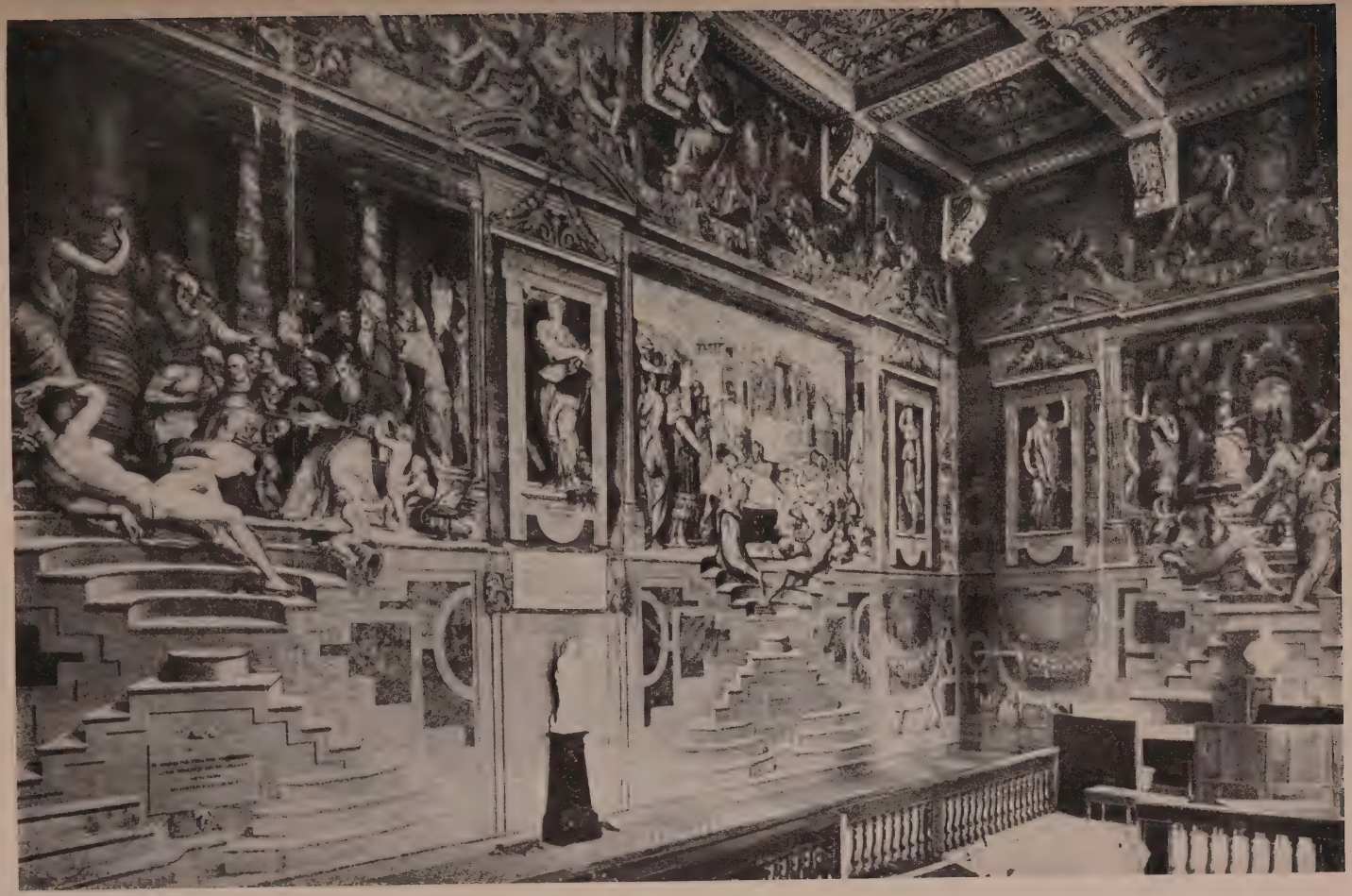

Abb. 92. Giorgio Vasari, Sala di Paolo III. (1546)
Rom, Cancelleria

findung gestanden hätte. Insbesondere verletzen uns gesellenmässige Roheiten in den Historien selber. Die an sich blutleere Symbolik, die für jede Figur eine gelehrte Erläuterung notwendig macht, wird durch die gleichgültig schematische Behandlung der Zeichnung wie des Helldunkels (vom Kolorit gar nicht zu reden) noch unerträglicher. Am flüchtigsten ist das Fresko der Friedensstiftung zwischen Karl V. und Franz I. durch Paul III. heruntergemalt. Es ist das letztentstandene der Reihe und litt besonders unter dem Zwange eines zu kurz bemessenen Termins. Aber auch von den übrigen Szenen (vgl. Abb. 93) ist keine einzige in Komposition und Ausführung neben Salviati zu stellen. Erst angesichts des hoffnungslosen Schematismus, der hier in der Anwendung einer scheinbar Salviati nahe verwandten Formensprache, ähnlicher Kompositions- und Bewegungsmotive usw. zutage tritt, wird die grosse Überlegenheit Salviatis völlig deutlich. Was bei Vasari zur konventionellen Formel, zum abgegriffenen Hilfsmittel erstarrt ist, hatte bei seinem Freunde und Anreger den warmen Pulsschlag persönlichen Fühlens. Es war die letzte, gewagteste Konsequenz, die von ihm aus dem souveränen Können einer reif gewordenen Epoche gezogen wurde. Mit Vasari hingegen wird die Zersetzung zu einem nicht mehr aufzuhaltenden Vorgang; die Symptome dieses Prozesses sind in seinen weiteren Arbeiten mit immer grösserer Deutlichkeit wahrzunehmen.

Der Gedanke, Darstellungen aus der zeitgenössischen Geschichte als monumentale Wandbilder zu bringen, war der Zeit Raffaels fremd geblieben. Die Ruhmsucht der Päpste hatte doch vor der unmaskierten Selbstverherrlichung im Bilde eine gewisse Scheu empfunden. Wohl aber liebte sie es, zeitgenössische Vorgänge unter dem Deckmantel der biblischen Geschichte und der heiligen Legenden zu schildern. In diesem Sinne sind Raffaels Fresken in der Stanza dell' Eliodoro und der Stanza dell' Incendio auf das Pontifikat Julius' II. und Leos X. zu beziehen, wie die Sala di Costantino auf die Ereignisse unter Clemens VII. Unter den folgenden Pontifikaten trat die Ruhmgier unverhüllter hervor. Insbesondere sind es die Farnese, die mehrfach ihre Familientradition in der Form historischer Bilder verherrlichen lassen: neben den Fresken Vasaris sind in diesem Zusammenhang jene des Salviati im Palazzo Farnese und die Wandbilder der Zuccari in Caprarola zu nennen. Vasari bringt im Gegensatz zu seinen beiden Nachfolgern und Rivalen noch nicht die reine historische Darstellung, sondern verkleidet sie unter schwer zu deutenden allegorischen Formeln. In solcher Weise wird die Fortsetzung des Baues von St. Peter geschildert, und ähnlich symbolisch sind auch die anderen Szenen aufgefasst: Paul III. verteilt Ehren und Würden und: Die Nationen huldigen Paul III. Nur die ver-

schwenderisch eingestreuten Bildnisse bedeutender Zeitgenossen geben den Darstellungen eine aktuellere Färbung.

So sehr Vasari mit der in hundert Tagen beendeten Sala di Paolo III. dem Geschmack eines Giovio, Doni und ähnlicher Literaten entsprach, so fand die Flüchtigkeit der Arbeit doch auch ihre Tadler. Vasari selber sah sich später veranlasst, das skrupellose Heranziehen von Gesellen nicht mehr zu billigen und damit die ganze Sala bis zu einem gewissen Grade zu desavouieren. Wir finden heute zwischen dieser und anderen Arbeiten Vasaris keinen

Abb. 93. Giorgio Vasari, Paul III. verteilt Ehren und Würden (Fresko)
Rom, Cancelleria

so wesentlichen Unterschied, was Sorgfalt der Ausführung anlangt. Insbesondere geht in den folgenden Jahren der Schnellmalereibetrieb ziemlich unbekümmert weiter. Ausser den schon erwähnten grösseren Werken für Arezzo entstehen damals hauptsächlich Tafel- und Altarbilder; im übrigen ist die Periode bis 1550 mit verschiedenen Reisen ausgefüllt, die nicht nur künstlerischer Aufträge wegen unternommen werden, sondern auch im Interesse des im Entstehen begriffenen kunstgeschichtlichen Werkes, das 1550 in erster Ausgabe erscheint. Bis zu diesem Jahre finden wir Vasari abwechselnd in Florenz, in Arezzo, Bologna, ferner in Rimini und Ravenna. Für

die Kirche S. M. di Scolca zu Rimini entsteht eine mit der aufdringlichen Charakteristik, die ihn kennzeichnet, überladene Anbetung der Könige in triptychonartiger Form[1]). Ebenso unübersichtlich und gedrängt komponiert ist das heute in der Pinakothek von Ravenna aufbewahrte Altarbild der Beweinung Christi von 1548 (Abb. 94). Bronzinos 1545 entstandenes Gemälde im Palazzo Vecchio ist nur zu deutlich als das Vorbild zu erkennen[2]), wenngleich sich der Nachahmer bemüht, durch Erhöhung der Figurenzahl und Häufung des Affektes seine Überlegenheit zu beweisen.

Ein Gegenstand, der in jener Periode von Vasari häufig in Tafelbildern behandelt wird, ist die hl. Familie. Ohne Zweifel haben ihn die an plastischem Inhalt und überraschenden Kontrasten so reichen Schöpfungen Salviatis ähnlichen Themas vornehmlich dazu angeregt. Ihre Spuren findet man sehr deutlich in den beiden Gemälden des Palazzo Pitti und der Galerie Corsini, von denen die erstere dem Christuskind eine höchst unnaive Stellung zumutet. Ein Dreifigurenbild der Galerie von Grenoble gibt in dem schlafend dargestellten Kinde einen ebenfalls sehr gesuchten Kontrapost; der hl. Joseph ist der sich gedankenvoll in den Bart greifende Greis, der seit einiger Zeit schon zu Vasaris beliebtesten Requisiten gehört. Etwas natürlicher sind zwei hl. Familien in München aufgefasst; auf der kleineren (Nr. 1092) ist der Kopf der Madonna ins Profil gedreht und zeigt das reich frisierte Haar. Merkwürdig ist auf beiden das Versteckspiel der Hände, das durch die künstliche Verschlingung der Figuren begünstigt wird. Weitere Kompositionen, die den Gegenstand mit immer neuen Gesuchtheiten und dem stets gleichen Mangel an ursprünglicher Gestaltungskraft behandeln, müssen in den vierziger Jahren und auch weiterhin in grösserer Zahl entstanden sein. Unter ihnen sei das Halbfigurenbild in Wien genannt (Abb. 95), das dem kleinen Münchner Bilde nahesteht, und die ganzfigurige Fassung der Wiener Komposition mit hinzugefügten anbetenden Heiligen in Dresden (vielleicht Schularbeit)). Endlich die heroisch posierende Madonna in Bordeaux mit schlafendem Kind. Keine alle dieser Darstellungen reicht an die ausdrucksvolle Feinheit und sprühende Lebendigkeit Salviatis heran. Sie schwanken zwischen pedantischer Trockenheit und einem ins Plumpe verdorbenen michel-

1) Heute ist nur noch das Mittelstück davon vorhanden. Graf Algarotti, der es 1761 in seinen Reisebriefen aus der Romagna erwähnt (Opere, Vol. VIII, S. 184, Venedig 1792) bemerkt dazu witzig: quella composizione in tre quadri dovea aver sembianza di quelle commedie cinesi, che durano più giorni.

2) Vgl. H. Voss in der Beilage zu den Graphischen Künsten 1912, S. 647ff., wo eine zweite, wahrscheinlich frühere Fassung der Vasarischen Komposition in einem Stich des Enea Vico (B. 9) nachgewiesen wird.

angelesken Pathos. Der Geist Andrea del Sartos und der alten Florentiner ist tot, und die Einflüsse von seiten Parmigianinos (von dem Vasari selbst ein Madonnenbild besass) werden wohl in der

Abb. 94. Giorgio Vasari, Pietà (1548)
Ravenna, Pinakothek

Geziertheit mancher Figuren fühlbar, aber die espritvolle Grazie des Vorbildes wird kaum nachempfunden, geschweige denn erreicht. Es scheint, dass in der Zeit um 1550, sowohl in Florenz wie später in Rom, in Ermangelung grösserer Aufgaben, eine besonders statt-

liche Reihe von Tafelbildern Vasaris entstanden ist[1]). Ausser den hl. Familien und anderen religiösen Themen spielen auch mythologische Gegenstände eine gewisse Rolle. Während der für Annibale Caro gemalte tote Adonis im Schoss der Venus (nach Theokrit),

Abb. 95. Giorgio Vasari, Heilige Familie
Wien, Kunsthistorisches Museum

sowie ein Endymion, zu dem Alfonso Cambi Modell stand, nicht nachweisbar sind, befindet sich eine Darstellung des von Psyche

1) Nicht alle sind in seiner Autobiographie erwähnt; so fehlt der von Salviati beeinflusste (diesem fälschlich zugeschriebene) Triumph des Glaubens in der Brera, eine trockene allegorische Komposition, zu der die Uffizien die Zeichnung besitzen (Coll. Santarelli Nr. 1071). Nicht zu identifizieren ist ein bislang Pontormo zugewiesenes Jünglingsbildnis des Palazzo Bianco in Genua von vornehmer Haltung, aber sehr kaltem und unharmonischem Kolorit, das m. E. ebenfalls auf Vasari zurückzuführen ist.

Abb. 96. Giorgio Vasari, Amor und Psyche
Berlin, Kaiser Friedrich-Museum (Vorrat)

betrachteten schlafenden Amor heute im Besitz der Museen in Berlin (Abb. 96)[1]). Es sind lebensgrosse, äusserst hart gemalte Figuren; der weibliche Akt übertrifft noch die ungraziöse Knochigkeit Bronzinos, und an der Gestalt des Jünglings widersprechen der manierierte Schwulst des Kontraposts und die übertrieben starken Formen jedem Gefühl für den jugendlichen Körper. Psyche erleuchtet mit einer Lampe die nächtliche Szene, aber trotz dieses Helldunkelversuchs ist die malerische Stimmung nüchtern und kalt, wie denn auch die zarte Lyrik des wundervollen Vorwurfs nicht im mindesten zum Ausdruck gelangt.

Eine andere nächtliche Szene, bei der immerhin die Wirkung der Beleuchtung bedeutend gesteigert erscheint, ist die für Pierantonio Bandini in Rom gemalte Geburt Christi (heute in der Galerie Borghese; Abb. 97). Das Schema, nach dem die kniende Madonna mit den anbetenden Hirten um das Kind gruppiert ist, entspricht im Prinzip dem des Bildes von Bronzino in Budapest. Auch die über dem Ganzen schwebende Engelgruppe erinnert stark an das gleiche Vorbild, bei einem der Putten sogar bis an die Grenze direkter Entlehnung. Das von dem Christkind ausgehende Licht ist ein ziemlich grobschlächtig behandelter, aber bildmässig geschickt benutzter Effekt.

Das Ideal des Altargemäldes erhält bei Vasari gerade in dieser Epoche, genau um die Mitte des Jahrhunderts, seine endgültige Ausgestaltung; es entspricht dem soeben in einigen Proben charakterisierten Typ des Tafelbildes in den wichtigsten Zügen. Man kann als das Hauptbestreben des Künstlers den möglichsten Reichtum, die Verwendung aller denkbaren kompositionellen, malerischen und dekorativen Hilfsmittel zur Erreichung eines gesteigerten Stiles bezeichnen. Die Grundlage des bildmässigen Aufbaues bildet die in verschiedene Ebenen und Tiefenschichten eingeteilte Bühne. Hilfsmittel der Architektur, die von Vasari oft recht geschickt verwandt werden, beleben in grösster Vielseitigkeit die Szenerie. Die Anordnung der verschiedenen Podien führt das Auge meist im Kreuz zweier Raumdiagonalen in die Tiefe. Nicht selten besitzt die hintere Bühne gegenüber der vorderen eine gewisse Selbständigkeit; das architektonische Moment überwiegt dann innerhalb ihrer durchaus. Die figürliche Füllung des Vordergrundes strebt nach lastender Schwere und Fülle; trotz der Abstufung des Kniens, Stehens und ähnlicher differenzierender Motive wird der Eindruck der Gedrängtheit meist nicht vermieden. Eine grosse Rolle spielt im Vordergrund der muskulöse Greis mit schwerer, sackender Gewandfülle,

1) Vgl. H. Voss im Jahrbuch der kgl. preuss. Kunstsammlungen 1913, Heft 4.

Abb. 97. Giorgio Vasari, Geburt Christi
Rom, Galerie Borghese

üppigem Bart und mächtigen Gesichtsformen. Trotz des Wiederkehrens typischer Bewegungsmotive in derartigen Gestalten gibt es bei Vasari fraglos auch imposante und persönlich empfundene Erscheinungen dieser Art. Mit ihnen kontrastieren nun Frauengestalten in kunstvollen und reich geschmückten Kostümen, mit üppig gelockten und durch eine zierliche Frisur verknüpften Haaren, Soldaten in prunkenden Harnischen und Helmen von erhabener Arbeit. Jugendlich straffe Gestalten sind mit älteren von lässiger Haltung bewusst in gegensätzliche Wirkung gebracht, schwere Gewandmassen mit knapp anliegenden Kostümen und nackten Partien. Ebenso lösen sich in den Architekturteilen grosszügige, massive Partien und feingliedrige Motive ab; nicht selten spielt das formlos Unbehauene, das ja dann der Barock als „stile rustico" besonders gepflegt hat, bereits eine bedeutsame Rolle. Überhaupt herrscht bei allem erstrebten Reichtum doch das Schwere und Mächtige weitaus über das Zierliche und Feingeschnittene vor.

Von den damals entstandenen Altarbildern ist die mit besonderer Liebe ausgeführte Marter des hl. Sigismund für S. Lorenzo in Florenz (vollendet 1550) zugrunde gegangen. Nach Vasaris eingehender Beschreibung war diese Komposition eine Art Musterkarte alles dessen, was an gegensätzlicher Wirkung verlangt werden konnte; insbesondere waren die verschiedenen Gemütsbewegungen der Beteiligten scharf kontrastiert. Die „Bekehrung Pauli" in S. Pietro in Montorio (1551 bis 1552) ist mitsamt den Fresken der Kapelle auf uns gekommen. Es ist eine der wenigen innerlich grossempfundenen Szenen, die es von Vasari gibt. Die Gestalt des erblindeten Saulus, der von Ananias geheilt wird, hat in ihrem völligen Gebrochensein etwas Ergreifendes und überraschend Grossartiges. Ananias ist die übliche imposante Greisenfigur. Den Hintergrund bildet eine im Halbrund zurücktretende Säulenreihe, ein gut erfundenes und geschickt verwertetes Motiv. Geradezu komisch sind dagegen all die Leute, die sich ohne rechten Beruf, nur um die Szene „reich" zu gestalten, im Mittelgrund und vor der Säulenreihe herumtummeln. Das in seiner Gesamtheit vielleicht einheitlichste unter den Altarbildern jener Periode ist die Enthauptung des Täufers in S. Giovanni decollato (1553). Diese von manieristischen Zügen verhältnismässig wenig beeinträchtigte Komposition schmückt den Hauptaltar jener Kirche, in deren Oratorium Salviati und Jacopino del Conte ausgiebig zu Worte gelangt waren. Offensichtlich wünschte Vasari bei dem Vergleich möglichst günstig abzuschneiden; daher die sorgfältige Malweise des Bildes und seine vergleichsweise glückliche koloristische Wirkung. Wieder steuert der architektonische Hintergrund mit das Beste zu dem Gesamteffekt bei.

Das stete Hin und Her zwischen Florenz und Rom, das schon in den vierziger Jahren für Vasaris Tätigkeit charakteristisch wird, beherrscht seine Lebensgeschichte seit 1550 ausschliesslich. Die Ursache ist bei ihm nicht unbefriedigter Ehrgeiz, wie es bei Salviati der Fall war, sondern vielmehr sein in beiden Zentren gleich festbegründetes Ansehen. Warum er, der unzweifelhaft geringere künstlerische Genius, den ungleich ausgedehnteren Wirkungskreis erlangen sollte, kann nicht mehr verwunderlich erscheinen. Die Leichtigkeit seines Schaffens, seine geschickte Anwendung feststehender Formeln, sein kluges Eingehen auf die Eitelkeit der Besteller wie auf die selbstgefällige Gelehrsamkeit einflussreicher Literaten, seine eigene humanistische Bildung und nicht zuletzt eine wirkliche künstlerische Qualität: ein starker architektonisch-dekorativer Instinkt erklären seine Erfolge. Glückliche Zufälle kommen des öfteren hinzu: so schon früh die Beziehungen zu den Medici, besonders die Protektion des Kardinals Ippolito, später die für Vasari sehr ergebnisreichen Bemühungen eines Altoviti, Giovio, Doni und selbst des Pietro Aretino. 1550 gelangt nun in Julius III. ein Kardinal auf den Stuhl Petri, der für den Künstler grosse Sympathie besass und von dem also besondere Gunstbezeugungen zu erhoffen waren. Es ist vielleicht der erste und nahezu der einzige Fehlschlag im Leben Vasaris, dass alle Projekte dieses Papstes, soweit sie ihm lohnende Aufgaben vorzeichnen, in den Anfängen stecken bleiben, vor allem die Villa di Papa Giulio. Mit grosser Bitterkeit streift er in seinen Lebensbeschreibungen mehrfach dieses unerfreuliche Kapitel seiner Laufbahn und spart nicht an Vorwürfen gegen Julius und seine Berater.

Der Unmut über die römischen Vorgänge veranlasst Vasari Rom zu verlassen[1]) und einen Ruf Cosimos I. nach Florenz anzunehmen, wo ihm die grösste Aufgabe seines Lebens zufallen sollte. Während des kurzen Aufenthaltes, den er unterwegs in seiner Heimat nahm, entstand für den Aretiner Bischof Minerbetti eine Allegorie der Patientia, an deren Invenzione Michelangelo schon in Rom als Berater mitgewirkt hatte (heute im Palazzo Pitti)[2]).

1) Über Vasaris letzte römische Arbeit, die Ausmalung zweier Loggien im Palazzo Altoviti und einige allegorische Darstellungen an einer getäfelten Decke ebenhier vgl. Gnoli im Archivio storico dell' Arte I, S. 202 ff. Der Palazzo Altoviti (später P. d'Avila) wurde Ende des XIX. Jahrhunderts abgebrochen.

2) Die Idee des Bildes ward später von Ercole II. von Ferrara übernommen und der Ausschmückung einer Camera della Pazienza im Kastell zugrundegelegt. Das Hauptbild des Raumes (jetzt in der Galerie von Modena aufbewahrt) verrät deutlich die Kenntnis der Invenzione Vasaris. Es wird dem Ferraresen Sebastiano Filippi zugeschrieben.

Als Vasari 1555 wieder in den Dienst des mediceischen Hofes zurückkehrte, war der Umbau des Palazzo Vecchio als herzogliche Residenz in vollem Gange. Das Obergeschoss des neuerbauten Flügels, dessen Ausmalung ihm zugedacht war, erwies sich als viel zu niedrig proportioniert — ein Übelstand, dem Vasari durch eine ingeniöse Dachkonstruktion abzuhelfen wusste. Dann begann seine Tätigkeit als Dekorator und bald auch als leitender Baumeister; der Rahmen des Unternehmens ward nunmehr bedeutend weiter gespannt und umfasste die völlige Erneuerung und teilweise Modernisierung des alten Baues. Gleichzeitig ward die malerische Ausschmückung des neueingedeckten obersten Stockwerks in Angriff genommen und als literarisches Programm die Genealogie der Götter gewählt. Nach dem Hauptraum, der die Darstellung der Elemente zum Thema hat, wird das ganze Quartier gewöhnlich als Quartiere degli Elementi bezeichnet. Wie das Gegenständliche, wurde auch die dekorative Anordnung sämtlicher Gemächer nach einheitlichen Gesichtspunkten geregelt. Den Hauptschmuck bildeten reichgegliederte und von Grottesken übersponnene Balkendecken mit verschiedenformatigen Rahmungen für Gemälde. Die Wände wurden mit Bildteppichen dekoriert und nach oben durch gemalte Friese abgeschlossen. Nur die Sala degli Elementi hatte an allen Wänden Freskomalereien und wurde so als der Hauptraum hervorgehoben.

Von der Invenzione des gesamten Quartiers hat Vasari selber in den „Ragionamenti sopra le invenzioni da lui dipinte in Firenze nel palazzo di Loro Altezze Serenissime“ eine eingehende Schilderung entworfen. Unter Zugrundelegung von Boccaccios Genealogia degli Dei entrollt er ein umfassendes Bild der griechisch-römischen Götterwelt von den Urelementen an über Saturn, Tellus, Ceres, Jupiter und Juno bis zu dem Halbgott Hercules. Aber nicht um die einfache antike Göttersage handelt es sich im Grunde für ihn, sondern um vieldeutige, halbphilosophische und halbhistorische Beziehungen. Jede Figur hat ausser ihrer natürlichen Bedeutung noch einen allgemeinen Sinn, oft nicht bloss nach einer, sondern nach mehreren Richtungen. So wird das Ganze schliesslich zu einer Allegorie des Kosmos (Anspielung auf den Namen Cosimo) in Form mythologischer Personifikationen. Unter beziehungsvoller Anspielung auf die Bedeutung der Räume als Herrschersitz wird darin die Entstehung der Kräfte geschildert, die das Weltganze beherrschen. Es ist also letzten Endes das alte, schon dem republikanischen Trecento geläufige Thema des guten Regiments, das, zeitgemäss ins Monarchische abgewandelt, seine Auferstehung feiert.

Das umfassendste Programm ist naturgemäss das der Sala

Abb. 98. Giorgio Vasari, Allegorie der Erde in der Sala degli Elementi (Fresko)
Florenz, Palazzo Vecchio

degli Elementi. Jeder der drei Hauptwände ist die Darstellung eines Elementes vorbehalten, die Allegorie des Feuers sinnvollerweise derjenigen Wand, an der sich der Kamin befindet. In den Feldern der Decke befinden sich die Figuren, die das Element des Himmels (der Luft) symbolisieren — eine Anordnung, deren Gründe wiederum keiner weiteren Erläuterung bedürfen. Das Mittelfeld schildert der Kastrierung des Himmelsgottes durch Saturn; die umrahmenden Felder stellen die zehn Himmelskräfte (potenze del cielo) dar, ausserdem die Tageszeiten und verwandte, auf den Himmel bezügliche Allegorien. Das Element des Wassers wird durch ein figurenreiches Wandbild symbolisiert, in dessen Mitte Venus als schaumgeborene Tochter des Himmelsgottes aus dem Meer aufsteigt, umgeben von der gesamten „pompa del mare", d. h. allen Seegottheiten: Neptun, Thetis, Proteus, Glaucus, Galathea, Leucothea, endlich von Tritonen und Nereiden. In die beigeordneten Supraporten sind Matronen, die der Venus ein Opfer bringen, eingefügt, sowie das Liebesidyll der Venus mit Adonis, letztere Szene als Anspielung auf das Liebesglück des herzoglichen Paares (!). Auch die Geburt der Venus besitzt einen ähnlichen Nebensinn, nämlich die Herabkunft Cosimos vom Himmel in die bewegten Fluten der Florentiner Parteizwistigkeiten, die durch sein Erscheinen geglättet werden. Mit der Gestalt der Venus ist also niemand anders als der Herzog selber gemeint, und auch den anderen Figuren könnte man aktuelle Nebenbedeutungen geben, wenn man wollte. Welche Seltsamkeiten hierbei vollends herauskommen würden, vermag man sich leicht vorzustellen, wenn Vasari selber bekennt, dass er nicht den ganzen Tiefsinn seiner Invenzione erläutern möchte, „zumal da er weiss, dass Se. Exzellenz die Gesuchtheiten nicht liebt".

Das Element des Feuers beherrscht die angrenzende (Kamin-) Wand. Es wird durch die Schmiede des Vulkan allegorisiert; dort stellen die Zyklopen für Venus die Pfeile der Liebe her, für Jupiter aber die Blitze, die den Frevler zerschmettern. Mit diesen beiden Vorgängen ist wieder Cosimo gemeint, der die Wohlgesinnten mit Liebe zu seinen Herrschertugenden erfüllt (!), die Bösen dagegen bestraft. Die kunstvollen Geräte, die in der Schmiede geschaffen werden, sollen den Kunstsinn des Herzogs charakterisieren, der in seinem Lande jede Art künstlerischer Tätigkeit unterstützt.

Endlich das Element der Erde: vor Saturn, als dem Urheber der Zeiten des Himmels, knien huldigend die Urmenschen und bringen ihm die Früchte dar, die unter seinem Zeichen heranwuchsen (Abb. 98). So opfern auch Cosimos Untertanen Saturn, dem Planeten Sr. Exzellenz, ihre Gaben und bebauen, wie ihre Urväter, in ungestörtem Frieden die fruchtbringende Erde.

Die Spitzfindigkeiten dieses Programmes, das hier nur auszugsweise wiedergegeben werden konnte, fallen für die künstlerische Bewertung der Leistung an sich gewiss nicht als Plus, aber auch kaum als Minus in die Wagschale. Man könnte von all den Nebenbedeutungen und versteckten Zusammenhängen völlig absehen und sich an das rein sinnlich Wahrnehmbare und unmittelbar Verständliche halten. Zweifellos ist der Raum in seiner dekorativen Gesamtwirkung von einem Reichtum und einer klaren Architektonik, die eine reife Beherrschung der künstlerischen Mittel voraussetzt. Aber ebenso sicher erreicht er an festlicher Stimmung und schwungvoller Grösse nicht entfernt den Saal, der vor etwa zehn Jahren von Salviati im Palazzo Vecchio ausgemalt worden war. Von den Hauptdarstellungen fällt die Allegorie des Wassers, eben wegen des literarischen Programmes, auseinander, auch das Vulkanfresko besitzt keine völlige Einheitlichkeit, und nur die Huldigung vor Saturn gewinnt infolge der wohlgerundeten Mittelgruppe eine glückliche Bildmässigkeit. Trotz der von Vasari vorgenommenen Erhöhung dieses und der angrenzenden Räume ist der Eindruck des Gedrückten nicht ganz beseitigt worden; die figurenreiche Decke lastet allzu schwer auf den im Verhältnis zu ihrer Länge niedrig erscheinenden Wänden. Verglichen mit der Sala di Paolo III. ist daher das architektonische Moment diesmal entschieden im Nachteil, während die zeichnerische Sorgfalt trotz mancher grober Fehler doch im ganzen zugenommen hat. Auch in bezug auf die unmittelbare Verständlichkeit lässt die Sala degli Elementi nicht viel zu wünschen übrig. Als einfache Naturmythologien sind die Wandbilder wenigstens in den Hauptsachen klar aufzufassen; wo alle-

Abb. 99. Giorgio Vasari, Leo X. ernennt 31 Kardinäle (Fresko)
Florenz, Palazzo Vecchio

gorische Gesuchtheiten vorhanden sind, drängen sie sich in den meisten Fällen nicht unangenehm vor.

Ungünstiger muss das Urteil über die Deckenbilder des Saales ausfallen. Die undankbare Aufgabe ist von Vasari sichtlich mit geringerer Liebe und möglicherweise (wovon Vasari schweigt) unter Zuhilfenahme von Schülerhänden bewältigt worden. An den Wänden hatte nur ein so tüchtiger Praktiker wie Cristofano Gherardi hie und da mitgeholfen, besonders an den Chiaroscuri („finti di bronzo") über den Türen und in Einzelheiten der Hintergründe; ausserdem rühren auf dem Vulkanfresko die drei Zyklopen von ihm her. Noch liebloser wurden die Decken der übrigen Säle behandelt, bei denen sich Vasari mit der Herstellung der Vorlagen begnügte, während die Ausführung von Gherardi u. a. teilweise ziemlich selbständig erledigt wurde. In diesen Zimmern wie in dem Appartement der Herzogin (1561) sollten sich die Deckenbilder mit den Wandteppichen zu einer Einheit zusammenschliessen, sowohl in der dekorativen Wirkung wie dem Inhalt nach. Die Wandteppiche sind nicht auf uns gekommen, und daher ist der Eindruck der Räume beider Quartiere heute ein ziemlich kalter. Namentlich die Deckenbilder im Quartier der Herzogin, die auf die Taten berühmter Frauen — Esther, Penelope, die Sabinerinnen und die Florentinerin Gualdrade — Bezug nehmen, wirken für sich allein recht unbedeutend in Erfindung und Ausführung. Sie rühren in der Hauptsache von dem seit Gherardis Tode von Vasari vielbeschäftigten Niederländer Stradanus her.

Das unter dem Quartiere degli Elementi gelegene Stockwerk war, in beabsichtigter Analogie zu jenem, der Genealogie der „Dei terrestri", d. h. der Familiengeschichte der Medici, vorbehalten. Und zwar sollten die einzelnen bedeutenden Männer dieses Geschlechts ursprünglich in genaue Parallele zu denjenigen „Dei celesti" gesetzt werden, die jeweils in dem darüberliegenden Raum verherrlicht waren. Allein nicht einmal die unerschütterliche Interpretationskunst des Aretiners kam über den Vergleich Cosimos des Alten mit — Ceres und des Lorenzo Magnifico mit der Göttin Ops (= Tellus) hinaus, oder er scheute sich, die plumpe Schmeichelei Cosimo I. = Jupiter ausdrücklich zu unterstreichen; es genügte wohl, auf die geheime Verknüpfung zwischen den übereinanderliegenden Gemächern beider Stockwerke hingedeutet zu haben, um die beabsichtigte Pointe einen jeden von selber finden zu lassen. In der dekorativen Behandlung sind die Gemächer des unteren Stocks von den oberen dadurch grundsätzlich verschieden, dass die Decken hier durchgehends eingewölbt und für Stukkaturen und Freskobilder eingerichtet wurden.

Abb. 100. Giorgio Vasari, Reiterschlacht zwischen den Florentinern und Pisanern (Kolossalfresko)
Florenz, Palazzo Vecchio

Es war selbstverständlich, dass jedes Zimmer eine andere Feldeinteilung erhielt und dass überall durch die Fülle der Einfälle der Eindruck des grössten Reichtums hervorgerufen werden sollte. Wenn nun auch manche dekorativen Einzelheiten eine glückliche Hand verraten — beispielsweise die von Gherardi herrührenden Grottesken —, so entspricht trotz allem der Gesamteindruck nicht der Absicht. Nicht üppiger Reichtum, sondern qualvolle Überladenheit und Gedrängtheit spricht aus den von figurenreichen Historien und allegorischen Einzelgestalten wimmelnden Plafonds. Die festliche, aber doch gemessen würdige Stimmung römischer Raumdekorationen wird nicht von ferne erreicht; bei aller Überfüllung haben die Gemächer eher etwas Nüchternes und ausgesprochen Kaltes. In rein künstlerischer Hinsicht bieten die Historienbilder noch weniger als die Malereien im Obergeschoss. Der Ton liegt durchaus auf dem geschichtlichen Inhalt; Vasari schüttet den reichen Inhalt seiner gelehrten Kenntnisse in der Erfindung der Szenen, in den eingestreuten Bildnissen berühmter Persönlichkeiten und bekannter Lokalitäten aufs freigebigste aus und prunkt wie immer in den allegorischen Nebenfiguren mit seinem literarischen Rüstzeug. Man darf aber glauben, dass nicht alles auf seinem eigenen Acker gewachsen ist. Wie er sich in Rom bei einem Giovio und Caro Rat holte, so beeinflusste ihn nun, und zwar noch tiefer und uneigennütziger, Vincenzo Borghini, ein am mediceischen Hofe sehr angesehener Geistlicher, Prior (seit 1550) an S. Maria Nuova. Ein Programm für die Gemächer des Palazzo Vecchio hat sich von ihm erhalten, doch weicht es von der definitiven Fassung noch sehr stark ab[1]).

In gewisser Weise können die Fresken aus der Geschichte der Medici als die Fortsetzung des in der Sala di Paolo III. in Rom Begonnenen angesehen werden. Besonders die Darstellungen in den nach Leo X. und Clemens VII. genannten Räumen erinnern, schon des verwandten Gegenstandes wegen, öfter an jene römischen Wandbilder. Das kompositionell abgewogenste Bild, die Ernennung von 31 Kardinälen durch Papst Leo (Abb. 99), greift sogar direkt auf eines der Cancelleria-Fresken zurück, die Verteilung von Ehren und Würden durch Paul III. Die allgemeine Verteilung der Figuren innerhalb der Säulenhalle ist beibehalten worden, aber bei grösserer Einfachheit und Strenge in der Linienführung. Im übrigen kann von einer Vervollkommnung des Stiles der zeitgenössischen Historie

1) Vgl. hierzu Scoti-Bertinelli, Giorgio Vasari scrittore, Pisa 1905, S. 237 ff. Ebenda ein Beispiel genauer Übereinstimmung zwischen einem Programm Borghinis und einem Gemälde Vasaris: die Schmiede Vulkans in den Uffizien, streng nach der von S.-B. auf S. 95 f. mitgeteilten Invenzione. — Eine zweite Fassung in der Galerie Corsini, aber (fälschlich) als Naldini (so auch in Fantozzis Nuova Guida di Firenze).

Abb. 101. Giorgio Vasari, Madonna del Rosario
Florenz, S. Maria Novella

nicht die Rede sein. Es bleibt die gleiche unorganische Verbindung von Realistik und Symbolik wie in Rom; und der ehemals von ihm erreichten gross-dekorativen räumlichen Wirkung kommt Vasari in keiner der Florentiner Fresken wieder nahe.

Was in den Medici-Zimmern infolge der durchweg nicht glücklichen Raumverhältnisse in der Tat von vornherein wenig aussichtsvoll war, sollte in dem Kolossalraum des Palastes, dem Salone dei Cinquecento, mit um so grösserem Aufwand an Mitteln angestrebt werden. Die Riesenfresken der Wände (vgl. Abb. 100) und die zahlreichen Darstellungen in den Feldern der Balkendecke stellen zweifellos die ungeheuerlichste Kraftanstrengung dar, die nach der Seite monumentaler malerischer Raumausschmückung je bis dahin unternommen worden war. Aber das Ergebnis kann nur wegen der rein äusserlich gewaltigen Abmessungen des Ganzen imponieren. Im übrigen bedeutet dies Anhäufen übertriebener und hässlich verzerrter Formen, widriger Bewegungen und schriller Farbklänge eine Qual für den Betrachter. Welch ein Unterschied zwischen diesen wirren, formlosen Schlachtenknäueln und den Kampfszenen bei Salviati — und dabei sind es diese, die den Ausgangspunkt für Vasari gebildet haben!

Mit dem Salone dei Cinquecento, dessen Vollendung sich bis in das Jahr 1571 hinzog, hatte Vasari nach aussen hin die volle Sonnenhöhe seiner Erfolge erreicht. Er stand unbezweifelt an der Spitze aller künstlerischen Unternehmungen des neuen Grossherzogtums, das seit der Niederringung Sienas (1555) die gesamte Toskana (ausser Lucca) umspannte; er wurde der Herold seiner Grösse und gehörte zu denen, die dem jungen Staate eine besondere Physiognomie aufzwangen. Der Kult der Familientradition des herrschenden Geschlechts erweitert sich im Salone dei Cinquecento bereits zu einer Verherrlichung des toskanischen Staatsgedankens an sich, hauptsächlich in den Allegorien der Decke. Und wie in dem altrepublikanischen Palazzo Vecchio, so nistet sich das junge Staatswesen auch sonst in den ehrwürdigen Denkmälern der mittelalterlichen Kommune ein. In S. Maria Novella und S. Croce wurde jene Folge riesiger Wandaltäre begonnen, die von Vasari und seiner Schule mit figurenreichen Gemälden ausgefüllt werden sollte, und das Beispiel findet in vielen Kirchen in und ausserhalb von Florenz Nacheiferung. Überall wird das feine und zierliche Alte durch die Kolossalformate des Neuen übertönt. Zu der Altarfolge von S. Croce trug Vasari selber drei durchweg ungepflegte und in den Proportionen ungeschlacht wirkende Tafeln bei: eine Kreuztragung, den Ungläubigen Thomas und das Pfingstfest; zu der Serie von S. Maria Novella: eine Allegorie Christi am Kreuze, eine Auferstehung und die Rosen-

Abb. 102. Giorgio Vasari, Cantoria mit der Assunta
Florenz, Badia

kranzmadonna (Abb. 101)[1]). Eine einfachere Darstellung des Gekreuzigten befindet sich im Carmine, eine triptychonartige Cantoria mit der Assunta in der Badia (Abb. 102); die von Vasari erbaute Badia zu Arezzo besitzt ausser einer sehr konventionellen Krönung der Maria den vom Künstler selbst gestifteten Hochaltar (vollendet 1564), eine seiner hervorstechendsten Leistungen. Das Altarbild, eine Berufung der Söhne Zebedäi, war ursprünglich für Rom bestimmt; die schwungvolle Darstellung auf der Rückseite, der hl. Georg als Drachentöter, spielt auf Vasaris Namensheiligen an. Von der übrigen, recht gleichförmigen Tätigkeit für kleinere Orte des toskanischen Staates sei noch die Krönung der Jungfrau in S. Francesco zu Città di Castello (ca. 1563 bis 1565) genannt, das Martyrium des hl. Stephanus in S. Stefano dei Cavalieri zu Pisa, die Verkündigung Mariä für S. Maria Novella zu Arezzo (heute Louvre) und drei Darstellungen wunderbarer Speisungen für das Refektorium von S. Pietro in Perugia (1566 vollendet).

Unter dem Pontifikat Pius' V. Ghislieri (1566 bis 1572) gelingt es Vasari, während die grossen malerischen und architektonischen Aufträge in Florenz ihren ungestörten Fortgang nehmen, auch in den römischen Unternehmungen sich wieder eine bedeutende Stelle zu sichern. Eine Reihe verschiedener vatikanischer Räume wird von ihm zusammen mit seinem Schüler Zucchi ausgemalt; manches scheint auch im Projekt steckengeblieben zu sein. Zwei übereinandergelegene Kapellen wurden von Pius V. dem Andenken des Petrus Martyr und des hl. Stephanus geweiht; die Ausmalung der letzteren ward von Vasari fast ganz dem Zucchi überlassen. Eine dritte Kapelle von ovaler Form (heute Durchgangsraum von der Galleria geografica zu den Stanzen) stellt im Tambour der Kuppel vier Tobiasgeschichten dar, in dieser selber die sieben Todsünden, von gewappneten Engeln besiegt[2]). Alle diese Arbeiten fallen in die erste Hälfte des Jahres 1571. Acht Geschichten aus dem Leben des hl. Petrus, die für eines der Treppenhäuser im Vatikan bestimmt waren, scheinen nur in den Kartons fertig geworden zu sein. Wahrscheinlich sind uns Entwürfe dafür in einer Zeichnung des Berliner Kupferstichkabinetts erhalten (fälschlich als „Perino del Vaga").

1) Gewisse Eigentümlichkeiten der Zeichnung, u. a. bei den Händen und in den Gewändern, ebenso auch das Kolorit lassen bei diesem Bilde auf eine ausgedehnte Mitwirkung von Vasaris Schüler Jacopo Zucchi schliessen. Vgl. Zucchis Tod des hl. Petrus Martyr in der Wiener Galerie (Abb. 111 und S. 316).

2) Für diese Kapellen vgl. Taja, Descrizione del Palazzo Apostolico Vaticano, Rom 1750, S. 95 ff. und S. 274 ff. (die dritte Kapelle mit der falschen Zuschreibung an F. Zuccari).

Abb. 103. Giorgio Vasari, Rückkehr Gregors XI. aus Avignon (Kolossalfresko)
Rom, Vatikan (Sala Regia

Endlich sollte Vasari als Krönung seiner gesamten römischen Tätigkeit die Vollendung der Sala Regia des Vatikans zufallen, deren Ausmalung Jahrzehnte hindurch das Schmerzenskind der Päpste gewesen war. Der bevorzugte Raum, um den so viele Bedeutendere gerungen hatten, erhielt durch den Aretiner einen Abschluss, der dem ganzen verunglückten Unternehmen angemessen war. Entsprechend dem Grundgedanken des Freskenzyklus, der auf die Verherrlichung der politischen Machtbetätigung des Papsttums hinausläuft, schildert Vasari in einer Supraporte die Exkommunizierung Friedrichs II. durch Gregor IX. und in einem der grossen Wandbilder die Rückkehr Gregors XI. aus Avignon (Abb. 103). Und da Pius V., wie alle Päpste, vor allem auf den eigenen Nachruhm bedacht war, wurde auch noch ein unter sein Pontifikat fallendes Ereignis ausgesucht, die Seeschlacht von Lepanto (1571). Nach Pius' V. Tode ward als eine andere Grosstat der Gegenreform die Bartholomäusnacht von 1572 in Auftrag gegeben. Auf dem grossen, künstlerisch völlig leeren Fresko der Seeschlacht half in ziemlich selbständiger Weise ein junger Bolognese mit, Lorenzo Sabbatini, der die allegorische Figur des christlichen Glaubens malte. Auf den drei Darstellungen der Bluthochzeit scheinen sich Schülerhände in noch viel ausgiebigerer, aber weniger glücklicher Weise betätigt zu haben. Die menschliche Gesinnung jenes Statthalters Christi, der ein solches Ereignis der Verherrlichung für würdig erachtete, stand ungefähr auf der Höhe derjenigen künstlerischen Gesinnung, mit der sich Vasari der angenehmen Aufgabe unterzog.

Die Fresken der Sala Regia wurden 1573, also bald nach der Besteigung des päpstlichen Stuhles durch Gregor XIII., enthüllt. Ein Jahr darauf, wenige Monate später als Cosimo I., starb Vasari. Er hinterliess in Florenz noch ein angefangenes Werk, die Ausmalung der Domkuppel mit dem Jüngsten Gericht; wiederum ein Riesenplan, dessen Verwirklichung sich nur ein Mann mit den Vorzügen und Schwächen Vasaris zutrauen konnte. So zahlreich seine Nachfolgerschaft in Florenz war, es war doch keiner unter all seinen Adepten, der den Unverwüstlichen zu ersetzen vermocht hätte. In einem Nichttoskaner und grimmigen persönlichen Feinde Vasaris, Federico Zuccari, fand man schliesslich den einzigen, der, dem Aretiner an Leichtigkeit und Fruchtbarkeit ebenbürtig, imstande war, das grosse Werk zu Ende zu führen.

HERMANN VOSS

DIE MALEREI
DER
SPÄTRENAISSANCE
IN ROM UND FLORENZ

HERMANN VOSS

DIE MALEREI
DER
SPÄTRENAISSANCE
IN ROM UND FLORENZ

MIT 247 ABBILDUNGEN

ZWEITER BAND

BERLIN MCMXX

G. GROTE'SCHE VERLAGSBUCHHANDLUNG

Alle Rechte, namentlich das
der Übersetzung in andere
Sprachen, vorbehalten.
Druck von Fischer & Wittig
in Leipzig

DRITTES BUCH

AUSBREITUNG UND ÜBERWINDUNG DES MANIERISMUS IN FLORENZ

Kapitel I

Wesen und Entwicklung des Manierismus in Florenz

Mit Salviati und namentlich Vasari ist die enge Verbindung zwischen den römischen und florentinischen Bestrebungen Tatsache geworden. Ganz Mittelitalien erscheint einige Jahrzehnte hindurch von einem nahezu einheitlichen Stil beherrscht, dessen Hauptfaktoren toskanischer Herkunft sind: Perino del Vaga und seine Schüler auf der einen, Michelangelo und sein Nachahmerkreis auf der anderen Seite. Für Florenz und seine fernere selbständige Entwicklung bedeuten jene Jahrzehnte trotz äusserlichen Glanzes eine furchtbare Krise. Die besten Kräfte streben auseinander, verlieren sich in dem Getriebe anderer Schulen, und währenddessen bemächtigt sich der fürstliche Absolutismus der noch vorhandenen Kräfte, um sie in den Dienst seiner persönlichen Interessen zu stellen. Cosimos organisatorisches Geschick ist nicht zu leugnen, aber ebensowenig lässt sich das Künstliche, Emporkömmlingshafte in seinem Verhältnis zur bildenden Kunst übersehen. Selber autokratisch veranlagt, begünstigt er in den umfangreichen Aufgaben, die er seinen Künstlern stellt, das schrankenlose Vorherrschen eines einzigen Willens. Daher das ungesunde Überwiegen des persönlichen Einflusses eines Künstlers wie Vasari, der mit seiner eklektischen Manier nicht nur den Stil, sondern auch die Aufgaben der Florentiner Malerei auf lange hinaus monopolisiert hat.

Es verdient hervorgehoben zu werden, dass die einschneidende stilbildende Tätigkeit Vasaris sich nicht minder auf die Architektur, wie auf die Malerei erstreckt hat. Seine Tätigkeit als Baumeister, äusserlich genommen nicht sehr umfassend und an innerem Werte mit jener des Ammanati nicht vergleichbar, erlangte doch für die weitere Entwicklung insofern grösste Bedeutung, als sie einen neuen Typ von spezifisch toskanischer Eigenart aufgestellt und propagiert hat, der bis in das XVII. Jahrhundert hinein massgebend geblieben ist. Die Hauptbeispiele dieses Stiles — in Florenz u. a. die Uffizien, in Pisa der Palazzo de' Cavalieri mitsamt den um die Piazza de' Cavalieri gruppierten Gebäuden — zeigen ein bewusstes Beharren bei der dem Toskaner angeborenen herben Sprödigkeit der Proportionen und ein sehr stilvolles Betonen einer ausserordentlich vereinfachten Profilierung. Insbesondere das behäbige Bürgerhaus

erhält in der Nachfolge Vasaris, bei Buontalenti, G. A. Dosio u. a. eine von dem machtvollen Typ des römischen Palazzo sich aufs schärfste unterscheidende Physiognomie; es schmiegt sich in ruhiger Flächengliederung, nur durch das weitvorspringende Sparrendach malerisch betont, der Strassenflucht an.

Zu dem eigenartigen Charakter des toskanischen Strassenbildes gegenüber dem römischen tragen die Gebäude dieser Periode ganz wesentlich bei, beherrschen sie doch in Städten wie Pisa, Pistoja und Prato die Erscheinung vieler Strassen und Plätze. Gering ist die Anzahl von baulichen Lösungen von wirklich bedeutender, epochemachender Art, namentlich in der kirchlichen Architektur. Gerade in einer Zeit, wo in Rom der Kirchenbau einen unerhörten Aufschwung nahm, tritt Florenz in dieser Beziehung ganz in den Hintergrund. An grösseren Sakralbauten fehlt es völlig; nur einzelne Kapellen, wie die Cappella Niccolini in S. Croce (seit 1585), die von den Salviati gestiftete Kapelle des hl. Antoninus in S. Marco (1589 vollendet) und die etwas spätere Kapelle des Giambologna in der Annunziata spielen in der Geschichte der Architektur des späteren Cinquecento eine bedeutendere Rolle.

Mit dieser Armut an architektonischen Ideen hängt das im Vergleich zu Rom dürftige Bild der florentinischen Malerei dieser Jahrzehnte eng zusammen. Die Freskomalerei, die in römischen Kirchen wie dem Gesù und vielen anderen des gleichen Typus bedeutende und vielseitige Aufgaben erhielt, erstarrt im Vasarikreise in auffallender Weise und wird endlich, in den letzten beiden Jahrzehnten des Cinquecento, nur auf einem bescheidenen Gebiete zu neuer Blüte belebt, nämlich in den eigenartigen, aber freilich mit den römischen Leistungen in keiner Weise vergleichbaren Lünettenhistorien der Florentiner Klosterhöfe. Auf diesem, wie auf einigen mehr dem kunstgewerblichen Schaffen angehörenden Gebieten — Fassaden- und Grotteskenmalerei usw. — haben Künstler wie Poccetti in der Tat Hervorragendes geleistet. Die Altarbildmalerei andererseits erhält durch Vasari einen sehr bemerkenswerten Anstoss. Eine neue Form des Kirchenbildes entsteht in seinem Kreise; sie wird durch die beiden unter seiner Leitung entstandenen Altarbildzyklen von S. Maria Novella (seit 1566) und S. Croce festgelegt und zahlreiche Kirchen in der Provinz folgen diesem Vorgang. So fühlbar sich in solchen Arbeiten die Mängel des Manierismus äussern, so unbestreitbar grossartig und wirkungsvoll ist doch durchgehend ihre Erscheinung im Kirchenraum. Es ist eine Relation zwischen den einzelnen Altären an den Seitenwänden und der Gesamtwirkung des Kircheninneren hergestellt worden, bei der den Gemälden und

ihrer neuartigen, wuchtigen Umrahmung in Tabernakelform eine bedeutsame Rolle zufällt. Ein Ausgangspunkt für die Form des barocken Kirchengemäldes ist gerade in diesen Schöpfungen gegeben, über die der Historiker nicht einfach mit dem Verdikt des Manierismus hinweggehen kann.

Und dennoch darf das Gesamtbild des späteren florentinischen Cinquecento nicht mit dem der gleichzeitigen römischen Kunst verglichen werden. Der toskanische Manierismus hat gegenüber dem römischen einen trockenen, pedantischen Charakter; während die Zuccari und ganz besonders Barocci lebensvolle Keime aus der oberitalienischen Kunst nach Rom verpflanzten, wird der toskanische Horizont durch Michelangelo, Perino del Vaga, Andrea del Sarto, Pontormo und ihren Kreis begrenzt, bei Vasari und seinen unmittelbaren Schülern in einer breiigen, charakterlos nivellierenden eklektischen Art, bei Alessandro Allori einseitig in sklavischem Anschluss an Michelangelo. Es ist dann das Verdienst des Santi di Tito und seiner Nachfolger die Rückständigkeit der ganzen Schule überwunden zu haben, allerdings nicht ohne die Verwertung römischer Anregungen, besonders von seiten der Zuccari her. Aber erst im letzten Dezenium des Jahrhunderts dringt, und zwar diesmal unter der Einwirkung des italienischen Nordens mit Künstlern wie Gregorio Pagani, Passignano und dem Veronesen Ligozzi, ein frischerer, lebensvoller Geist ein, durch den zu Beginn des Seicento eine wirkliche Erneuerung der Florentiner Malerei herbeigeführt werden sollte.

Besser als in irgendeiner anderen italienischen Schule lassen sich in der florentinischen die Charakterzüge des Manierismus blosslegen; sie erscheinen hier in so greifbarer Gestalt, dass man recht hat, diese Richtung als die manieristische schlechthin zu bezeichnen. Die Symptome der Degeneration umfassen in gleicher Weise den Geist wie das Formale. Die Zeit der naiv-frommen Darstellungen aus der heiligen Geschichte ist vorüber; schon bei Pontormo und Rosso war das Eindringen literarischer Geistreichigkeiten und besonders mythologischer Allegorien in die überlieferte religiöse Vorstellungswelt festzustellen. In einer Kunstauffassung, der das Malen nach untergelegten Programmen als das Höchste galt, begreift es sich nur zu gut, dass die verhängnisvolle Verbindung zwischen Literatur und Malerei immer enger werden musste. Jene aus der Tradition der Spätantike übernommene Auffassung der Dichtkunst als einer zu erlernenden Fähigkeit geistreicher Kombinationen und allegorischer Spitzfindigkeiten, die den italienischen Humanismus beherrschte, griff, insbesondere durch das unglückliche Beispiel der Vasarischen Programmalereien, auf die darstellende Kunst über. Dass hierbei eine völlige Verwechslung der Wirkungs-

mittel des literarischen und des bildmässigen Gestaltens aufkommen musste, bedarf keiner näheren Ausführung.[1]) Der Begriff der Invenzione, d. h. die literarische Idee, erhält in der künstlerischen Wertschätzung eine ungebührliche Bedeutung: nicht genug, dass der Künstler „ingegnoso" und „capriccioso" sein sollte, hatte er über alle Themen der alten und neueren Geschichte Bescheid zu wissen und musste etwaigen Kritiken sachverständiger Archäologen gegenüber mit gelehrten Kenntnissen gepanzert sein. Eine andere Gefahr drohte — im Zeitalter der Gegenreform — wiederum von seiten der kunstliebenden Geistlichen: hatte der Künstler im Übereifer des Erfindungsdranges gegen die biblische Überlieferung gesündigt, so fanden auch solche Vergehen in den mancherlei Traktaten von Leuten wie Raffaello Borghini die schärfste Ablehnung.

Unter derartigen Verhältnissen war es kein Wunder, dass die Malerei, den Tendenzen der Poesie folgend, durch und durch lehrhaft und reflektierend, d. h. unnaiv und unanschaulich wurde. In der Geschichte der italienischen Literatur ist das spätere Cinquecento bekannt durch seine Neigung zum Didaktischen wie zur encyklopädischen Zusammenfassung. Man besang nach Vergils Vorbild den Landbau, die Ölbaumpflege im besonderen (so Piero Vettori 1569), interessierte sich für geschichtliche Themen und Verwandtes. Konsequenterweise begab sich daher auch der bildende Künstler auf das Gebiet des Belehrenden, behandelte Stoffe wie die Perlenfischerei, den Betrieb eines Bergwerkes u. a. Das 1570 bis 1571 eingerichtete Studiolo Francescos I. von Medici im Palazzo Vecchio mit seinen zahlreichen, liebevoll durchgeführten Schilderungen aus den verschiedensten Gebieten menschlicher Tätigkeit und menschlichen Erfindungsgeistes bildet in Florenz das Hauptbeispiel dieser Art von Programmalerei (Abb. 104). Das eigentliche Feld, auf dem der literarische Ehrgeiz der Maler sich betätigte, blieb jedoch der allegorische Apparat der Mythologie. Hier konnte die Invenzione die allergrössten Dimensionen annehmen, hier liess sich denn auch nach der Neigung der Zeit dem direkten Sinn jeder Darstellung noch ein historischer und ein moralischer Sinn unterschieben. Vasaris Ausmalung des Palazzo Vecchio bietet ein wahres Kompendium solcher unglaublich weit gesponnenen Zusammenhänge, über die

1) Nur wenige natürlicher empfindende Künstler hatten sich eine klare Vorstellung von den Bedingtheiten der bildenden Kunst bewahrt. Ein Beispiel gesunden Kunstverstandes bietet eine Stelle in der Lebensbeschreibung des Benvenuto Cellini. Der Kardinal Ippolito von Este mutet dem Künstler zu ein Salzgefäss anzufertigen nach der äusserst weitschweifigen und beziehungsvollen Invenzione zweier Literaten. Cellini lehnt dies ab mit der Begründung, viele Dinge seien wohl schön in Worten, aber nicht geeignet zur Ausführung („. . . cose assai belle da dire, ma non da fare").

Abb. 104. Studierzimmer des Francesco de' Medici (1570—1571)
Florenz, Palazzo Vecchio

wir ohne den ausführlichen Kommentar des Künstlers selber niemals ins klare kommen könnten. Und seine Nachfolger, unter ihnen bewegliche Geister wie Jacopo Zucchi, folgten ihm mit ihren Programmalereien in grossen und kleinen Dimensionen auf dem einmal eingeschlagenen Wege.

Mit der Überschätzung und der pedantischen Überbürdung des Gegenständlichen durch einen schwerfälligen allegorischen Apparat hängt die einseitige Weiterbildung und Erstarrung der bildmässigen Gestaltungsweise zusammen. Im Formalen herrscht der gleiche Mangel an Naivität und Ursprünglichkeit wie im Inhaltlichen. Alle Bildgedanken werden mit festen Schematen bestritten, die aus dem reichen Kompositionsschatz der Hochrenaissance genommen sind, aber unter den Händen der Manieristen zu ausdruckslosen Behelfen entarten. In den seltensten Fällen wird ein gegebener Stoff naiv, rein anschaulich erfasst, in der Regel muss er sich in eines jener Allerweltsschemata pressen lassen. Im Vordergrund posiert meist irgendeine michelangelesk gedrehte Figur oder eine kontrapostisch „interessant" gemachte Figurengruppe, die in diagonaler Richtung auf die im Mittelgrund entwickelte Hauptdarstellung hinweist. Es entsteht so eine lediglich fiktive Räumlichkeitswirkung, die etwas durchaus Schematisches, Typisches hat, genau wie die geistige Auffassung des darzustellenden Gegenstandes selber.

Je mehr bei solchen Schaffensgewohnheiten das bildmässige Gestalten zu einem maschinellen Prozess herabsank, um so leichter und schneller lernte es der Künstler, sich mit den verschiedensten literarischen Programmen abzufinden. Wer in dieser Beziehung die grösste Gewandtheit besass, siegte über die gewissenhafteren Mitbewerber. Auf die Originalität des künstlerischen Sehens kam es ebensowenig an wie auf die Gediegenheit der technischen Ausführung. Eine flüchtige Zeichnung des Meisters, dem die Leitung einer monumentalen Unternehmung anvertraut war, genügte, um zahlreiche Gesellenhände in Bewegung zu setzen. Die Wurzeln dieser üblen Gewohnheit liegen allerdings schon in der römischen Malerei des früheren Cinquecento. Sie wird von Vasari nach Florenz übertragen. Er, der in seinen Cancelleriafresken nicht gezögert hatte, beliebige Handlanger mitzuverwenden, von denen kaum einer jemals eine nennenswerte selbständige Arbeit ausgeführt hat, blieb dieser Praxis auch in Florenz bei einer so bedeutenden Aufgabe wie der Ausschmückung des Palazzo Vecchio treu — nicht zu gedenken der zahlreichen von ihm entworfenen Festdekorationen, bei denen die Gewandtheit und die gewissenlose Schnellfertigkeit vollends den Ausschlag gaben.

Was dank derartigen Prinzipien am schlimmsten leiden musste, war das Kolorit. Es war ohnedies die schwächste Seite der Florentiner Malerei. Hatte nun aber die kalte, harte Farbigkeit Bronzinos, die leuchtende Klarheit Pontormos noch einen gewissen Stil und gelegentlich eine herbe Grösse besessen, so trat in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts eine nichtssagende Flauheit ein. Die spezifisch floren-

tinische Farbauffassung musste einer Manier weichen, in der verschiedenartige Eindrücke zu einem charakterlosen Gemisch vermengt waren. Obwohl die in der Sphäre der Michelangelo-Nachahmer herrschende pralle Plastikmalerei auch weiterhin die eigentliche Grundlage blieb, suchte man doch damit eine gewisse Morbidezza des Helldunkels zu verbinden, die zweifellos als hervorragend malerisch angesehen wurde. Elemente aus Andrea del Sartos Malweise begegnen sich mit solchen aus den Werken des Giulio Romano und seines Kreises. Es ist ein weichlicher, zerflossener Helldunkelstil, der ohne irgendwelche wirkliche malerische Ausdrucksfähigkeit zwischen grellen Einzeleffekten und völlig leblosen, matten Partien hin- und herschwankt. Der Ausgleich zwischen plastischem und malerischem Empfinden, den noch Salviati in manchen früheren Schöpfungen gefunden hatte, ist der folgenden Generation versagt geblieben. Durch den Vorgang des Santi di Tito fallen dann wenigstens die schweren Schattenpartien und die schwärzliche, übertriebene Modellierung fort. Er und seine Schüler erstreben eine klare, helle Buntfarbigkeit, die ganz in der Richtung der älteren Überlieferung liegt. Dadurch erhält der Charakter der Bilder dieses Kreises etwas Archaistisches, Glasfensterartiges, das bis in das XVII. Jahrhundert hinein bleibt und von Künstlern wie Agostino Ciampelli sogar auf römischen Boden verpflanzt worden ist.

Gegen Ende des Cinquecento bessert sich, Hand in Hand mit der Überwindung der allgemeinen Rückständigkeit der ganzen Schule, auch das Kolorit in durchgreifender Weise. Poccetti weiss im Fresko wieder den echten, blühenden, warmen Ton der Hochrenaissance zu gewinnen. Angeregt sowohl von seiten der römischen Meister wie durch das grosse heimische Vorbild des Andrea del Sarto erreicht er jene glückliche Mischung nüancenreicher Fülle und klarer koloristischer Gesamtstruktur, die das unerreichbare Ideal seiner Vorgänger geblieben war. Und noch weiter geht die von Venedig inspirierte reformatorische Wirksamkeit des Passignano, der, von dem Schaffen des geborenen Veronesen Ligozzi unterstützt, die malerische Struktur des toskanischen Tafelbildes völlig umgestaltet. Florenz kann sich nun dem allgemeinen Vordringen der oberitalienischen Kunstanschauungen nicht mehr verschliessen. Die unduldsamen Ansichten, die durch die Florentiner Theoretiker vor 1550 verkündet worden waren, fallen der allgemeinen Neuorientierung der öffentlichen Meinung in Italien zum Opfer.

Freilich war ein langer Weg zurückzulegen, bis man aus den malerischen und kompositionellen Verirrungen der Vasari-Zeit wieder zu gesunderen Anschauungen gelangen konnte. Der Prozess dieser allmählichen Umbildung hat sich bis in das Seicento hineingezogen.

Trotzdem blieb das Positive in den Leistungen der Anhänger und Fortsetzer Vasaris den Späteren unverloren. Es bedurfte nur einer freieren Sphäre und des belebenden Kontakts mit den überall in Italien emporschiessenden Keimen künstlerischer Erneuerung, um die Scheinwelt zu überwinden, die einesteils aus einem engherzigen lokalen Doktrinarismus, zum anderen Teile aber aus mangelnder Pflege der eigenen, naiven Anschauung aufgebaut worden war. War diese innere Erneuerung gelungen, so bot das reiche Schaffen der Manieristen, mit Sorgfalt ausgewählt, ein umfassendes Arsenal künstlerischen Rüstzeuges und eine breite Grundlage für die Steigerung der Ausdrucksmittel der Malerei ins barock Gewaltige und Übermenschliche.

Kapitel II

Die Nachfolge Vasaris

Es ist kaum zuviel behauptet, wenn man innerhalb des gesamten mittelitalienischen Gebietes Vasari als das grösste Organisationstalent künstlerischer Arbeit bezeichnet. Während mehrerer Jahrzehnte liefen in seinen Händen alle bedeutenderen Aufträge zusammen, die in dem neubegründeten toskanischen Staate zu vergeben waren. Er verstand das, was an künstlerischen Möglichkeiten in ihnen steckte, für sich und seine Anhänger auszunutzen und gewann durch dieses Talent — mehr als durch seine tatsächliche Begabung — auf die jüngere Generation den entscheidenden Einfluss. Was in seinem Kreise, namentlich auf dem Gebiete des monumentalen Kirchenbildes, geleistet worden ist, erscheint, an den Idealen der Zeit gemessen, von überraschender Durchschnittshöhe; merklich niedriger ist freilich der selbständige Persönlichkeitswert dieser ganzen umfangreichen Produktion, erheblich geringer ihr Inhalt an neuen, eigentümlichen Gedanken. Bei einer Reihe von Künstlern nicht unbeträchtlichen Könnens hat das fortgesetzte Arbeiten nach Vorlagen oder kompositionellen Erfindungen des Aretiners alles Persönliche in Zeichnung, Kolorit und Auffassung in einem unerhörten Masse ausgelöscht. Anderen, weniger Begabten, mag die Anlehnung an ein so festumschriebenes Schema, wie Vasari es ihnen bot, wieder von einem gewissen Nutzen gewesen sein. Auf alle Fälle bleibt als die entscheidende und nachhaltige Wirkung dieser monopolartigen Stellung eines Einzelnen jene Gleichartigkeit der künstlerischen Sprache zurück, die der florentinischen Kunst noch auf lange hinaus ihren Stempel aufdrücken sollte.

Nicht selten haben die um Vasari gruppierten Künstler vorher eine andere Schulung durchgemacht. Dies gilt besonders von Battista Naldini, dem vielleicht begabtesten des ganzen Kreises (1537 bis 1591), der seine erste Ausbildung in der Werkstatt des Pontormo erhalten hatte und dann angeblich eine Zeitlang unter Bronzino tätig gewesen war. Schon in jungen Jahren ging er auf kurze Zeit nach Rom und dürfte hier bereits Einflüsse von seiten Vasaris oder Salviatis aufgenommen haben. Zurückgekehrt nach Florenz, wird er mit zur Ausmalung des Grossen Saales im Palazzo Vecchio herangezogen, an der er vier Jahre lang tätig gewesen ist. Obwohl es nicht möglich gewesen ist, genau abzugrenzen, welche der zahlreichen Deckenfelder des Salone von ihm ausgeführt worden

sind, darf man als wahrscheinlich annehmen, dass die lebhafte, gelegentlich selbst stechende Buntheit grösserer Partien teilweise auf seine Rechnung zu setzen ist. Jedenfalls ist diese Eigenart seines Kolorites das unterscheidende Merkmal gegenüber Vasari selber, von dem er im übrigen seit seinen ersten selbständigen Aufträgen in Florenz (einer Pietà in S. Simone und einer Kreuztragung in der Badia) durchaus abhängig erscheint[1]).

In der Folge wird Naldini bei all den bedeutenderen Serienunternehmungen, wie sie für das grossherzogliche Florenz damals typisch wurden, herangezogen. Unter den Darstellungen des Studiolo Francescos I., die 1570 bis 1571 unmittelbar anschliessend an den Salone des Palazzo Vecchio von Vasaris Schülern ausgeführt wurden, rührt von Naldini eine Allegorie des Schlafes und die Gewinnung des Amber her; in S. Maria Novella ward ihm das Altarbild der Pietà übertragen, das 1572 vollendet wurde und bei Borghini als sein Meisterwerk verzeichnet ist. Es ist eine figurenreiche Arbeit, die von tüchtigem Können und von voller Beherrschung aller künstlerischen Mittel zeugt, dabei edel in der Auffassung des Gegenstandes und nicht ohne Streben nach farbiger Haltung. Leider gehen Naldinis malerische Begriffe über einige süssliche Farbklänge, namentlich gewisse auf die Tradition der Sarto-Schule zurückgehende Changeanttöne und ein weichliches, matt empfundenes Sfumato nicht hinaus. Auch die Bewegungen der Figuren und die Sprache der Gebärden sind mindestens so voller Unnatur wie bei Vasari. In S. Maria Novella rühren ferner noch eine Darstellung im Tempel (Abb. 105)[2]) und eine Geburt Christi von Naldini her: jene ebenso trocken in der ganzen Anordnung der Zeremonie wie steif und einförmig in den Draperiemotiven der Figuren, die Geburt des Kindes dagegen von einem auffallend zarten Sfumato, das von fern an Andrea del Sarto gemahnt[3]). Auch ausserhalb von Florenz hat Naldini Aufträge für Werke von Bedeutung und Umfang erhalten; unter den davon noch vorhandenen stehen an erster Stelle: eine Kapelle in der Madonna dell' Umiltà zu Pistoja mit Szenen der Marienlegende, die Kapelle Altoviti in der SS. Trinità dei Monti in Rom mit dem Leben Johannes' des Täufers und eine kleine Kapelle in S. Giovanni decollato (Rom), in der das Altarbild, Johannes d. E. im Ölkessel, besonders hervorzuheben ist. Den Abschluss seines

1) Zwei verschieden aufgefasste Studien zu der Kreuztragung im Britischen Museum, in einem derben, sicheren, zeichnerisch kultivierten Stil.

2) Eine vorbereitende Kompositionsstudie (Feder mit Tusche) in der Zeichnungssammlung des Louvre.

3) Kompositionell verwandt die beiden kleinen Bilder der Dresdener Galerie mit der Anbetung der Hirten und der Anbetung der Könige.

Abb. 105. Battista Naldini, Darstellung im Tempel
Florenz, S. Maria Novella

monumentalen Schaffens in Florenz bildet eine zweite Pietà, die für S. Croce bestimmt war und das Altarbild der Berufung des Matthäus in der Cappella Salviati zu S. Marco, ein wahres Kompendium aller Hilfsmittel des Manierismus, daher innerhalb der nun einmal gegebenen Stilrichtung immerhin eine respektable Leistung.

Wenig Bemerkenswertes befindet sich unter den kleineren Tafelbildern des Künstlers. In den Madonnen und heiligen Familien mag man noch einen gewissen Nachklang der schlichten Menschlichkeit Andreas heraushören, beispielsweise in der anmutigen Szene, die die Florentiner Akademie unter dem Namen des Andrea Sguazzella besitzt (Abb. 106)[1]), weniger in dem Halbfigurenbilde der Galerie des Cenacolo di Foligno in Florenz (Nr. 111). Eine sehr kalte, nüchterne und leere Arbeit ist die in der Ermitage zu Petersburg aufbewahrte, fälschlich als „Alessandro Allori" bezeichnete Bathseba im Bade, wahrscheinlich identisch mit dem bei Borghini genannten Bilde, das damals im Besitz von Alfonso Strozzi war. Ob eine ebenfalls von Borghini erwähnte kleine Ölbergdarstellung, die für die Grossherzogin Johanna gemalt war, mit dem Gemälde dieses Gegenstandes in der Pinakothek von Lucca identisch ist, muss dahingestellt bleiben. Es handelt sich bei diesem um eine Art von kleinem Andachtsbilde, das für eine Privatkapelle bestimmt gewesen sein dürfte. Die Ausführung zeugt unzweifelhaft von besonderer Sorgfalt; das Kolorit prunkt mit Naldinis eigentümlichen, vorzugsweise ins Grünliche, Rötliche und Gelbliche spielenden Schimmertönen.

Im ganzen gesehen bleibt in der Kunst dieses Vasari-Nachfolgers unzweifelhaft nicht wenig von der älteren Tradition lebendig. Die verhältnismässige Gediegenheit und Sicherheit seiner Zeichnung kommt zum grösseren Teil noch auf Rechnung seines Lehrers Pontormo, und in den zahlreichen Rötelstudien, die in den Uffizien und in anderen Sammlungen von Naldini aufbewahrt werden, sind die Anregungen von dieser Seite, ist sogar der unmittelbare Zusammenhang mit der zeichnerischen Kultur Andreas deutlich wahrzunehmen. Auch die sehr virtuos mit Feder und Tusche hingesetzten Kompositionsentwürfe atmen trotz ihrer freieren Faktur viel vom Geist des Pontormo; einige besonders schöne Proben besitzt die Münchener Graphische Sammlung, u. a. einen sehr geistreichen Apoll mit den neun Musen (Abb. 107)[2]), eine merkwürdig stark pon-

1) Die Vorstudie, eine weissgehöhte Federzeichnung, befindet sich in den Uffizien (Nr. 7553).

2) Diese lavierte Federzeichnung ist der Entwurf zu einem kleinen Tafelbilde Naldinis gewesen, dessen Gegenstück eine andere mythologische Komposition, Diana im Bade von Aktäon überrascht, bildete. Der gegenwärtige Aufbewahrungsort beider Bilder (die dem Perino del Vaga zugeschrieben waren) ist mir unbekannt.

Abb. 106. Battista Naldini, hl. Familie
Florenz, Akademie

tormeske Findung Mosis (in nackten Figuren), eine Grablegung in derselben Zeichnungsmanier wie die Kreuztragung im Britischen Museum, eine Beweinung Christi (Nr. 2269, als „Vasari“) u. a.

Abb. 107. Battista Naldini, Apollo und die neun Musen (Zeichnung)
München, Graphische Sammlung

Naldinis unmittelbarer Rivale war Francesco Morandini, nach seiner Heimat Poppi genannt (1544 bis 1597). Er empfing bereits die ersten Grundlagen künstlerischer Unterweisung in der Werkstätte Vasaris, und die Folgen davon sind in seinen zahlreichen Werken, zumeist Kirchenbildern in Florenz und im Casentino, deutlich genug spürbar. Zum Unterschied von Naldini, der seine

Abb. 108. Francesco Poppi, Heilung des Gichtbrüchigen
Florenz, S. Marco (Cappella Salviati)

Kompositionen noch nach dem Vorbild Pontormos durch genaue Studien vorzubereiten pflegte, führte Poppi selbst Altargemälde grösseren Umfanges im allgemeinen ohne jede Vorzeichnung aus. Wo er von dieser Regel abzuweichen für nötig hielt, wie in der Heilung des

Gichtbrüchigen in S. Marco (Abb. 108), lagen besondere Umstände vor — in diesem Falle war es die Besorgnis, gegen den sorgfältiger arbeitenden Naldini ungünstig abzustechen, von dessen für den gleichen Ort bestimmter Konkurrenzarbeit man sich in den künstlerisch interessierten Kreisen Wunderdinge versprach. Wer heute in S. Marco zwischen Naldinis Berufung des Matthäus und Poppis Krankenheilung abwägt, den wird die Frage, wem der Preis gebühre, schwerlich so erregen, wie die Zeitgenossen der beiden Künstler. Gleich dem Werk seines Rivalen ist auch Poppis Leistung ein charakteristisches Beispiel des betäubenden Massen- und Bewegungsstiles der Vasari-Richtung, bei dem das wüste Lärmen der Repoussoirfiguren des Vordergrundes die eigentliche Hauptszene übertönt. Bei Poppi tritt zu den gewohnten manieristischen Eigentümlichkeiten noch etwas überreizt Lebhaftes in Haltung und Physiognomik (namentlich eine Vorliebe für lächelnde Typen mit weitgeöffneten Mündern), ein sonderbares Flackern im Helldunkel und eine überaus stark betonte Gestikulation; überdies sind die einzelnen Figuren und Figurengruppen auf engstem Raum beklemmend wirr ineinander geschachtelt.

Ähnliche Charakterzüge beherrschen auch die übrige Produktion des Künstlers an Altarbildern. Hervorgehoben seien daraus: die Immaculata Conceptio in S. Michele Visdomini, die Kreuzigung in der Akademie (eine überaus aufgeregte, krampfhaft verzerrte Szene von grosser Roheit der Auffassung wie der Malerei), ferner die pompöse, für S. Francesco zu Pistoja gemalte Darstellung im Tempel, die schon Borghini als Poppis beste Leistung rühmte, die Madonna in der Glorie mit Heiligen und kniendem Volke in S. Agostino bei Cortona, denen sich viele andere in Florenz und Toskana anreihen liessen. Gewisse, ständig in diesen Bildern wiederkehrende Züge sind die zappelnd unruhigen, lächelnden Putten, die Vorliebe für pompöse architektonische Hintergründe und Perspektiven, nicht zuletzt aber gezierte Bewegungsmotive, wie u. a. die einen Krug auf dem Haupte tragende und dabei nach der Seite oder nach abwärts blickende Frau, überhaupt eine Neigung zu Geziertheit und Eleganz in Haltung und Ausdruck der weiblichen Gestalten.

Zu Poppis glücklichsten Schöpfungen gehören seine Deckenfresken und Bilder für das Studiolo Francescos I. Die Putten und Grotteske an der Decke erfreuen durch jene heitere, liebenswürdige Frische, die das Ergebnis eines leichten, mühelosen Schaffens ist. In den Darstellungen an den Seitenwänden, besonders in der gegenständlich reizvollen Ansicht einer Schmiede- und Gusswerkstatt (Abb. 109), tritt allerdings infolge der kleinen Formate das wirr und

Abb. 109. Francesco Poppi, Ansicht einer Giesserei
Florenz, Palazzo Vecchio (Studiolo)

schrill Bewegte in den Haltungen der Figuren und das flackernde Helldunkel in verstärktem Masse hervor, daneben aber auch die grosse Fülle und der Reichtum an Einfällen, der Poppi auszeichnet. Eine Arbeit von ähnlichem Schwung, jedoch ganz skizzenhaft in der Behandlung, ist der Entwurf einer Austreibung aus dem Tempel in der Wiener Galerie (Abb. 110)[1]), offenbar der schnell hingeschriebene

1) Vgl. H. Voss in der „Zeitschrift für bildende Kunst" 1912 (XXIII), S. 46.

Abb. 110. Francesco Poppi, Austreibung der Händler (Skizze)
Wien, Kunsthistorisches Museum

erste Gedanke für ein grösseres Altarbild. Auch in den weniger figurenreichen Tafelbildern des Künstlers herrscht durchweg eine ausgesprochene Neigung zu dramatischer Bewegung. Mit Vorliebe behandelte Poppi charakteristischerweise einen schon von Salviati

Abb. 111. Jacopo Zucchi, Tod des hl. Petrus Martyr
Wien, Kunsthistorisches Museum

bevorzugten Gegenstand, die Allegorie der Caritas, und zwar unverkennbar unter dem Einfluss dieses ihm freilich unerreichbaren Vorbildes. Eine der von Borghini erwähnten Varianten des von Salviati zu hoher Bedeutung entwickelten Themas, wahrscheinlich die für den Sekretär Francescos I., Antonio Serguidi, gemalte, befindet sich heute in der Sammlung der Wiener Akademie, wie es scheint, nicht in besonders gutem Zustand. Ein ganz kleines, fein behandeltes Bild besitzen die Uffizien in der sich gegen dunklen

Grund abhebenden zierlichen Gruppe der drei Grazien, die sich an die bekannte antike Gruppe anlehnt.

Als einen der begabtesten unter allen seinen Mitarbeitern bezeichnet Vasari selber Jacopo Zucchi oder Zucca (geb. ca. 1541), der neben Naldini den Hauptanteil an den Deckenbildern des Salone im Palazzo Vecchio gehabt zu haben scheint, später aber hauptsächlich in Rom tätig gewesen ist. Schon um 1563 wird sein Name neben Stradanus und dem Bolognesen Prospero Fontana aufgeführt, und im gleichen Jahre wurde die Aufnahme des noch sehr jugendlichen Künstlers in die Akademie vollzogen, gegen die eine Künstlerklique vergeblich Beschwerde bei Cosimo erhob[1]). Bei der Berufung Vasaris nach Rom, die 1567 durch Pius V. erfolgte, begleitete Zucchi den Meister und beteiligte sich, wie es scheint, sehr ausgiebig an der Ausmalung der drei Kapellen im Vatikan. Man erkennt seine Hand an einem ausgesprochen kühlen, oft bis ins tonlos Graue gehenden Farbton, den übrigens auch seine späteren Gemälde und Fresken aufweisen. Ein gutes Beispiel bietet der offenbar damals entstandene, fälschlich Poppi zugeschriebene Tod des hl. Petrus Martyr im Wiener Hofmuseum (Abb. 111; möglicherweise mit dem seit dem XVIII. Jahrhundert fehlenden Altarbild einer dieser Kapellen, der Cappella di S. Pietro Martire, zu identifizieren). Auf sein eigenstes Gebiet kommt Zucchi erst, als ihm eine der miniaturartigen, vielfigurigen Darstellungen für das Studiolo Francescos I. übertragen wird. Hier zeigt er sich von jener Seite, von der er uns auch weiterhin in erster Linie interessiert — als Programmmaler im kleinsten Format, der es versteht, sozusagen in jedem Quadratzentimeter ein eigenes „Concetto" zu entwickeln. Ihre Fortsetzung sollte diese eigenartige Form des Manierismus in einer bestimmten Richtung der niederländischen und deutschen Kunst finden, deren Hauptvertreter Spranger, Hans von Aachen, Joseph Heintz und Uyttewael wurden. Eine unmittelbare Beziehung zwischen Bartolomäus Spranger und Zucchi ist um so eher zu vermuten, als beide sich um 1570 am Hofe Pius' V. befanden[2]). Die persönlichen Beziehungen zwischen Vasari und dem jungen Niederländer — allerdings ausgesprochen feindlicher Art — sind bekannt.

Auch in Rom war eine der ersten Arbeiten, mit denen Zucchi selbständig hervortrat, eine miniaturartige literarisch-didaktische Darstellung, und zwar eine für das Studiolo des Kardinals Ferdi-

1) Vgl. Kallab, Vasari-Studien, S. 110 und 112, weiterhin 124 und 125.

2) Für den Zusammenhang zwischen Zucchi und Spranger spricht besonders eine von Matham gestochene Komposition des Niederländers (B. 204), Neptun und Meergottheiten, deren unmittelbare Ableitung aus dem von Thomassin wiedergegebenen analogen Fresko im Palazzo di Firenze (vgl. S. 318) kaum zu bezweifeln ist.

nando de' Medici bestimmte Korallenfischerei (Abb. 112). Dies in feinster Behandlung all der zahlreichen Details auf Kupfer gemalte Bild enthält in den Vordergrundfiguren eine Reihe nackter Frauen, die nach Bagliones Zeugnis die Züge bekannter römischer Damen

Abb. 112. Jacopo Zucchi, Die Korallenfischerei
Rom, Galerie Borghese

jener Zeit tragen. Heute befindet sich das Gemälde in der Galerie Borghese. Von gleicher Hand rühren offensichtlich drei kleine Allegorien des goldenen, silbernen und ehernen Zeitalters in den Uffizien her, die in der räumlichen Entwicklung, der Verteilung der zahlreichen, lebhaft bewegten Gestalten im Bilde und in allen

Einzelheiten die Weiterbildung des Schemas des Borghesebildes bedeuten. Die Herkunft des Programms dieser Gemälde aus dem Kreise Vasaris ist nicht zu bezweifeln, aber der Stil weist bereits starke Einflüsse von seiten des Federico Zuccari auf, den Zucchi 1565 aus seinen Florentiner Festdekorationen kennen gelernt hatte und in dessen Bann er in Rom vollends geriet. Einige weitere kleinfigurige Kompositionen[1]) und das signierte, von 1589 datierte Gemälde Amor und Psyche der Galerie Borghese (Abb. 114), eine seiner letzten Schöpfungen, zeigen eine noch grössere Entfernung von der Florentiner Art und ein nicht eben erfolgreiches Streben nach römischer Eleganz.

Nicht so günstig wie in den kleinen Formaten schneidet Zucchi in seinen von Baglione aufgeführten Kirchenbildern ab. Zu diesen gehört das Hochaltarbild im Oratorium der SS. Trinità dei Pellegrini in Rom, eine Gregorsmesse, die, wie die Korallenfischerei und andere Miniaturgemälde, eine grosse Anzahl von Bildnissen bringt (darunter Ferdinando de' Medici). Ferner eine mit den Bildern der Uffizien, trotz des gänzlich verschiedenen Formates, stilverwandte Geburt Johannis des Täufers in S. Giovanni decollato und eine Ausgiessung des hl. Geistes in S. Spirito in Sassia. Ebenda befindet sich das umfangreichste unter Zucchis Werken für Kirchen: die Freskoausmalung der Tribuna mit dem auferstandenen Christus und vielen Heiligen, keine glückliche Arbeit, sowohl des grauen Kolorites, wie der nachlässigen Zeichnung wegen.

Dagegen stehen die Deckenmalereien zweier Räume des Palazzo di Firenze (heute Ministero di Grazia e Giustizia) auf einer solchen Höhe der Erfindungskraft und des dekorativen Könnens, dass man sie lange Zeit dem Primaticcio zugewiesen hat. Zweifellos verdanken diese Fresken (Abb. 115) ihre Entstehung dem Kardinal Ferdinando de' Medici, bei dem Zucchi in besonderer Gunst stand. Die Urheberschaft wird sowohl durch den Stil der Darstellungen, wie durch den zeitgenössischen Stich von Ph. Thomassin nach einer von ihnen (Neptun und Meergottheiten) ausser Frage gestellt. Der erste der beiden Räume enthält eine Allegorie der Elemente, die eigentlich nur in der Hauptidee von Vasaris Sala degli Elementi im Palazzo Vecchio beeinflusst ist. Weder die Durchführung des literarischen Programms noch die dekorative Anordnung besitzt

1) Vgl. H. Voss, Jacopo Zucchi in der Zeitschrift für bildende Kunst 1913, S. 151 ff., wo das Werk des Künstlers nach quellenkritischen und stilkritischen Untersuchungen zusammengestellt ist. Für die Beweisführung im einzelnen muss auf jenen Aufsatz verwiesen werden. — Über ein hier noch nicht erwähntes miniaturartiges Bildchen mit allegorischer Verherrlichung der Gründungsgeschichte Roms (Sammlung Platky, Leipzig) vgl. Zeitschr. f. b. K. 1918, S. 29.

Abb. 113. Jacopo Zucchi, Das goldene Zeitalter
Florenz, Uffizien

sonst Ähnlichkeiten mit dem malerischen Schmuck jenes Saales. Der zweite Raum hat die Jahreszeiten als Thema, bringt diese aber nicht in figurenreichen Bildern zur Darstellung wie die Elemente, sondern als isolierte, sitzende Figuren in Rundmedaillons. Sowohl der reichere erste Saal wie der einfachere zweite verrät in der feinen

Durchführung und dem Reichtum des dekorativen Details, insbesondere der Blumen und Fruchtkränze[1]), den geborenen Miniaturmaler.

Im Jahre 1587 wurde der Kardinal Ferdinando als Nachfolger Francescos I. Grossherzog von Toskana. Es ist wahrscheinlich, dass er seinen besonderen Günstling auch am florentinischen Hof noch beschäftigt hat, aber Zucchi starb bald darauf (1589 oder 1590) und konnte so aus dem für ihn günstigen Umstand keine grossen Vorteile mehr ziehen. Nur einen nennenswerten Auftrag erhielt er noch von seinem Mäcen: die Deckenmalereien der Sala delle Carte geografiche in den Uffizien. Es sind diesmal keine Fresken, sondern Ölbilder, die in die vielgeteilte Balkendecke eingelassen sind, und zwar ähnlich wie in dem Quartiere degli Elementi des Palazzo Vecchio. Wieder hat man es mit einer Programmalerei zu tun, deren Thema offenbar Nacht, Schlaf und Traum lautete, offenbar unter Anlehnung an Ovid, dem auch Annibale Caro sein Concetto für die Stanza del Sonno in Caprarola entlehnt hat[2]). Die Hauptfiguren sind Diana mit ihren Begleiterinnen, der schlafende Endymion, Pan, die allegorischen Figuren des Schweigens, der Wachsamkeit usw. Das Ganze ist etwas flüchtig ausgeführt, schon deshalb möchte man an eine aus besonderem Anlass in Auftrag gegebene Arbeit denken. Das Gegenständliche deutet unzweifelhaft auf die ursprüngliche Bestimmung des Raumes als Schlafzimmer und legt deshalb die Vermutung nahe, dass Zucchi diese Deckenbilder aus Anlass der Vermählung seines Mäcens Ferdinand I. mit Christine von Lothringen geschaffen hat (1589). Bald darauf muss er gestorben sein, allzukurz nach seiner neuerlichen Übersiedlung in die alte Heimat, um auf die weitere Entwicklung in Florenz einen nennenswerten Einfluss gewinnen zu können.

An der Spitze der mehr nach dem Dekorativen und Kunstgewerblichen hinneigenden Mitarbeiter Vasaris steht sein engerer Landsmann und intimster Freund Cristofano Gherardi aus Borgo S. Sepolcro (geb. 1500). Als Mensch war er eine anspruchslose und dankbare, stets zu Scherz und Witz aufgelegte Natur, als Künstler ein anpassungsfähiges und viel-

1) Nach Baglione war Zucchis Bruder Francesco an seinen Werken als Mitarbeiter beteiligt. Er war Spezialist für Blumen- und Früchtemalerei, und man darf annehmen, dass im Palazzo di Firenze und an anderen Stellen die betreffenden Partien von Francescos Hand ausgeführt sind. Auch als Urheber der Festons an den Fresken im Querschiff von S. Giovanni in Laterano wird er von Baglione bezeichnet.

2) In den gleichen allegorischen Vorstellungen bewegt sich Zucchi in einer Zeichnung der Leipziger Graphischen Sammlung, wo die einzelnen Gestalten zu einheitlicher Darstellung vereinigt sind (Abb. 116).

Abb. 114. Jacopo Zucchi, Amor und Psyche (1589)
Rom, Galerie Borghese

gewandtes Improvisationstalent, das sich bei grösseren dekorativen Aufträgen glänzend verwenden liess. Vasari hat sich seiner seit den Arbeiten für den Einzug Karls V. in Florenz (1536) immer

wieder bedient, insbesondere bei den Fresken und Tafelbildern für S. Michele al Bosco in Bologna, den verschiedenen grösseren Dekorationen für venezianische Auftraggeber und zuletzt wieder in Florenz bei der Ausmalung des Palazzo Vecchio. Als Gherardi 1556 aus dem Leben schied, war es für Vasari, der ihn bei den Wandbildern der Sala degli Elementi und den Deckenbildern der anstossenden Räume ausgiebig herangezogen hatte, ein unersetzlicher Verlust. Denn Gherardi war nicht nur ein rascher, geschickter Freskotechniker, der sich unvergleichlich auf die virtuose Übertragung skizzenhafter Kompositionsentwürfe in grosse Formate verstand, sondern

Abb. 115. Jacopo Zucchi, Allegorien der Elemente (Deckenfresken)
Rom, Palazzo di Firenze

vor allem ein geborener Grottesken- und Blumenmaler, dem man die rein dekorativen Zutaten ohne weiteres überlassen konnte.

Wo er sich selbständig betätigt hat, überwiegt naturgemäss das Dekorative durchaus. Von seiner reichquellenden Phantasie in der Erfindung von Grottesken und dem feinen Geschmack, den er hierbei entwickelte, zeugen die von ihm selbständig ausgemalten Plafonds der Villa Bufalini in S. Giustino (vgl. Abb. 117). Es sind Werke aus verschiedenen Perioden seines Lebens und in den eingestreuten figürlichen Darstellungen unabhängig von Vasari. Man fühlt sich eher an die römische Raffael-Nachfolge erinnert — hatte doch Gherardi in der Tat seine frühesten Studien in der Werkstatt des Raffaellino del Colle gemacht, von dessen weicher Art er damals viel angenommen zu haben scheint. Bald darauf geriet er jedoch unter den Einfluss des

Abb. 116. Jacopo Zucchi, La casa del Sonno (Zeichnung)
Leipzig, Graphische Sammlung

Rosso, der auf der Flucht von Rom einige Zeit in Borgo zubrachte, und durch ihn kam er auf jene mehr nach Florenz hinüberweisende Manier, deren erfolgreichster Vertreter in der Folge Vasari sein sollte. Dass er fortab so ganz in dem Massenbetriebe des Aretiners aufgegangen ist, erscheint zunächst verwunderlich, erklärt sich aber aus Gherardis eigentümlich indolenter Charakterveranlagung und seinen von Vasari mit liebevoller, behaglicher Breite geschilderten Schicksalen. Viele Jahre infolge angeblicher politischer Vergehen von den Medici verbannt, schlägt er sich in der südöstlichen Toskana und in Umbrien mit zweitrangigen Aufträgen und drittrangiger Bezahlung schlecht

Abb. 117. Cristofano Gherardi, Plafond in der Villa Bufalini zu S. Giustino

und recht durch und ist dem Aretiner Kollegen unendlich dankbar, als dieser ihn in lohnender Weise beschäftigt und ihm schliesslich bei Cosimo die Begnadigung und Rückkehr nach Florenz erwirkt. Von persönlichem Ehrgeiz muss Gherardi in ungewöhnlichem Masse frei gewesen sein; sein Ideal war ein Leben nach seiner eigenen anspruchslosen Art, frei von lästigen Pflichten und Sorgen ausserhalb seiner künstlerischen Arbeit. So war er ganz der richtige Mann für Vasari, für dessen hochstrebende Pläne er seine Selbständigkeit hingab, ohne dies selbst anscheinend irgendwie als einen Verlust oder ein Opfer zu empfinden.

Wenige selbständige Werke Gherardis sind auf uns gekommen. Sie befinden sich in jenen abgelegenen Gegenden Südosttoskanas,

wo er als Verbannter gelebt hat, dem Eigennutz von mächtigen „Gönnern" ausgeliefert, die sich nicht scheuten aus seiner Notlage Profit zu ziehen. Ausser den schon genannten Deckenfresken in

Abb. 118. Cristofano Gherardi, Plafond im Palazzo Vitelli zu Città di Castello

der Villa Bufalini rühren verschiedene dekorative Malereien im Palazzo Vitelli a. S. Egidio zu Città di Castello von ihm her (vgl. Abb. 118). Hier scheint er mit Prospero Fontana aus Bologna gemeinsam gearbeitet zu haben, ohne Entgelt oder sonstige Vorteile.

Beider Arbeiten sind heute in schlechtem Zustande. Am bemerkenswertesten ist das Deckenfresko im Eingangsraum. In der Mitte ist Jupiter auf dem Adler dargestellt, seitlich davon Mars und Minerva. Mehrere der Räume im oberen Stockwerk enthalten stukkierte Decken nach römischer Art mit biblischen und antiken Historietten. Die Fresken der Salone (von Prospero Fontana) sind zugrunde gegangen.

Eine besondere Stellung innerhalb des Vasari-Kreises nimmt der 1523 geborene Giovanni Stradano oder Stradanus (eigentlich Jan van Straet) ein, der erste Künstler niederländischer Abstammung, der an dem eigentlichen alten Vorort der italienischen Kunst zu Ansehen gelangt ist. Freilich nur auf einem begrenzten Gebiete, nämlich mit den zahlreichen Kartons, die er für die von Cosimo gegründete Florentiner Teppichmanufaktur geliefert hat. Man darf sagen, dass trotz der bedeutenden, von Pontormo, Bronzino und Salviati herrührenden Entwürfe erst durch Stradanus ein rechter Schwung in das neue Unternehmen kam. Jene Meister, so überlegen sie dem Nordländer an Kraft der Erfindung, Adel der Darstellung und des Stiles waren, fühlten sich doch bei einer kunstgewerblichen Aufgabe nicht eigentlich in ihrem Fach. Sie verleugneten auch hier keinen Augenblick die Gewohnheiten der „grossen" Kunst und liebten es im Grunde nicht, den handwerklichen Erfordernissen die notwendigen Zugeständnisse zu machen. Dagegen befindet sich Stradanus, wie häufig er auch in seinen monumental gemeinten Malereien durch Trivialitäten und Roheiten beleidigt, als Zeichner für Bildteppiche ganz in seinem Element. Gerade seine breite, geschwätzige Erzählungsweise, die verallgemeinernde, derbe Art seiner Formensprache sind es, die ihm bei solchen kunstgewerblichen Aufgaben zugute kommen.

Borghini erzählt, wie der Künstler, der bei Pieter Aertsen in Antwerpen seine Ausbildung erhalten hatte, in Venedig von der neugegründeten florentinischen Arazzeria vernahm und sich alsbald entschloss, nach Florenz überzusiedeln, um hier als Kartonzeichner Beschäftigung zu erhalten. Aber schon vorher muss Stradanus in Rom gewesen sein, wo seine Tätigkeit im Vatikan während der Jahre 1550 bis 1553 beglaubigt ist. Bald darauf taucht er dann in der Tat als Mitarbeiter an der Manufaktur Cosimos in Florenz auf. Seine Erwartungen gingen über das erwartete Mass in Erfüllung. Man war offenbar hoch erfreut, einen Künstler gewonnen zu haben, dem das Entwerfen für die vergröbernde Technik des Webens nicht eine Tätigkeit zweiten Ranges, sondern eine würdige Lebensaufgabe bedeutete. Was schon rein gegenständlich die Florentiner in seinen Arbeiten überraschen musste, war die Leichtigkeit, mit der hier Szenen

Abb. 119. Nach Giovanni Stradano, Jagddarstellung (Wandteppich)
Florenz, Palazzo Vecchio

des täglichen Lebens geschildert waren, insbesondere die scharfe Beobachtung der Tiere, Pflanzen und Landschaften, weiter die Genauigkeit des Kostümlichen, kurzum die ererbte, spezifisch niederländische Begabung für das Sittenbildliche. Aber auch religiöse, mythologische und historische Themen waren in den Kartons Stradanus' behandelt: u. a. entwarf er einen Zyklus der Passion Christi, Geschichten des Alten Testaments, z. B. aus dem Leben Davids, Salomos und der Esther, die Irrfahrten des Odysseus, die Taten des Kyros, Cosimos Feldzug gegen Siena und andere Szenen aus der Ruhmesgeschichte des Hauses Medici. So vielgewandt nun aber Stradanus war, so wirkt er doch unstreitig am stärksten bei Gegenständen, die seiner ursprünglichen, unverfälscht flämischen Natur unmittelbar entsprechen. Dies sind vor allem die für Poggio a Caiano bestimmten Jagddarstellungen (Abb. 119), die schon Borghini besonders gepriesen hat. Heute schmücken sie die von Vasari ausgemalten Räume des Palazzo Vecchio. Es sind Szenen von grosser Wucht und Derbheit, aus denen ein echt nordisches Behagen an der Natur, am Tiere und dem Handwerk des Jagens spricht. Rubens und Snyders sind hier teilweise bereits vorgeahnt, zwar nicht nach der malerischen Seite, wohl aber in der Kraft und Eindringlichkeit der Bewegung und der von Italien inspirierten Grösse der monumentalen Gestaltung. Von erstaunlicher Fülle der Phantasie sind die Umrahmungen dieser Arazzi mit ihrem bewegten Durcheinander von rein ornamentalen und figuralen Motiven. Sie folgen ihren Grundzügen nach den von Salviati in seinen Teppichkartons gebotenen Anregungen, gehen aber in dem Naturalismus der Einzelheiten und der schwungvollen Belebung des Ganzen über ihn hinaus. Verschiedene solcher Jagddarstellungen Stradanos sind übrigens auf seine eigene Veranlassung von Philipp Galle gestochen worden, ebenso eine ganze Reihe von Kompositionen historischer, mythologischer und allegorischer Art.

In seinen religiösen und geschichtlichen Bildern hohen Stiles steht Stradanus erheblich tiefer als in seinen Teppichkartons und behauptet sich kaum neben den besten seiner florentinischen Zeitgenossen. Die Deckenbilder der Zimmer Eleonoras von Toledo im Palazzo Vecchio scheint er nicht nur unter der Leitung, sondern schlechtweg nach den Zeichnungen Vasaris ausgeführt zu haben. Das Thema war die Verherrlichung der Frau in Form von Beispielen aus dem Alten Testament, der griechischen, römischen und florentinischen Geschichte. Alle diese Deckenstücke ordnen sich ohne individuelle Eigentümlichkeiten der Gesamtausschmückung des ganzen Palazzo unter und verraten bis ins einzelne die Erfindung und das Formenrepertoire Vasaris. Auch am Studiolo Francescos I. hat Stradanus seinen Anteil gehabt; eine Circe und die gegenständ-

lich interessante Glasbläserei (Abb. 120) rühren hier von ihm her. Diese Tafeln sind im Stil von den Deckenbildern gänzlich verschieden und lassen mit ihren zeichnerischen Unzulänglichkeiten und der ungeschickten Komposition die selbständige Erfindung des Künstlers

Abb. 120. Giovanni Stradano, Eine Glasbläserei
Florenz, Palazzo Vecchio (Studiolo)

erkennen; sie tragen in grossen Buchstaben seinen vollen Namen und das Datum 1570. Vollends unerfreulich sind die wenigen erhaltenen Altargemälde von Stradanus. Die von den Zeitgenossen hoch gepriesene Kreuzigung in der SS. Annunziata, angeblich sein bestes Werk, erscheint in ihrer plumpen Leerheit und kompositionellen

Hilflosigkeit kaum erträglich. Annehmbarer ist infolge ihrer genrehaften, gut beobachteten Züge die Austreibung der Händler aus dem Tempel in S. Spirito (Abb. 121), in der nur freilich die Gestalt Christi und überhaupt der geistige Inhalt zu kurz kommt.

Stradanus ist bis in sein hohes Alter in Florenz tätig geblieben (gestorben erst 1605). Nur selten hat er sich auf kürzere Zeit von dort fortbegeben, so im Jahre 1559 zu nochmaliger Tätigkeit in Rom, ein anderes Mal nach Neapel, zum Zwecke der Ausführung künstlerischer Aufträge für Don Juan d'Austria. Der zweimalige römische Aufenthalt hat ihn natürlich mit den Werken der Hochrenaissancemeister bekanntgemacht, die aber keinen nachhaltigen Einfluss auf ihn gehabt zu haben scheinen. Sein Stil ist wohl in vielen wichtigen Zügen von den Künstlern des römischen Kreises abhängig, bleibt aber im Kerne doch mehr flämisch als italienisch. Wo Stradanus die Möglichkeit gefunden hat, sein eigentliches nationales Erbteil voll zu entwickeln und zu verwerten, hat er selbständige Werke geschaffen, die belebend und fördernd auf die Florentiner Malerei gewirkt haben.

In dem geborenen Florentiner Antonio Tempesta (1555 bis 1630) hat Stradanus einen Jünger gefunden, der mehr durch Geschicklichkeit und Leichtigkeit des Schaffens ausgezeichnet ist als durch künstlerische Individualität. Mit seinem Lehrer verbindet ihn innerlich das überwiegende Interesse für die dekorative Wirkung im kunstgewerblichen Sinne, das seine Arbeiten beherrscht. Seine eigentliche Bedeutung beruht auf seinen überaus zahlreichen und mit einem unleugbaren Brio hingeworfenen Schlachtenszenen. Durch sie ward er gewissermassen der Ahnherr einer sich im XVII. Jahrhundert zu hoher Blüte entfaltenden Gattung. Borgognone, Salvator Rosa und Aniello Falcone sind einige der gefeiertsten Namen auf diesem Gebiet, auf dem die barocke Freude an dramatischer Massenwirkung so prachtvoll gedeihen sollte. Bei Tempesta entsprang das eruptive Hinausschleudern seiner sich unerschöpflich erneuernden Bildvorstellungen einem inneren Müssen. Dabei kommt die Durchbildung der Form und der physiognomische Ausdruck freilich durchweg zu kurz, und da sich bestimmte Motive bei ihm ständig wiederholen, so stumpft sich das Auge an seinen figurenreichen Kompositionen leicht ab. Tempestas entscheidende Jugendeindrücke waren die an schwungvoller Bewegung überreichen Schlachtszenen Vasaris und Salviatis im Palazzo Vecchio. Einige der Riesenbilder des Salone mögen wohl gar unter seinen Augen entstanden sein, als er Stradanus bei den Monumentalarbeiten für den Grossherzog zur Hand ging. Dazu kamen die phantasievollen Wandteppichentwürfe seines Lehrers, die seinem regen Geiste eine Fülle von Anregungen

vermittelten. Indessen ist von selbständigen Entwürfen Tempestas für die Arazzeria nichts bekannt.

Früh muss der Künstler seiner Heimat den Rücken gewandt haben, um am Tiber sein Heil zu suchen, denn bereits zu Ende

Abb. 121. Giovanni Stradano, Austreibung der Händler
Florenz, S. Spirito

der siebziger Jahre erscheint er in den malerischen Unternehmungen Gregors XIII. beschäftigt. Sein Anteil an den Loggien und der grossen Galleria ist freilich mehr im äusserlichen als im eigentlichen Sinne bedeutend. Über ein geschicktes Improvisieren gelangte er hier wie auch sonst kaum hinaus. Es war ein seiner Natur angeborenes

Bedürfnis sich möglichst spontan zu geben, in seinem malerischen Schaffen sowohl wie im Verkehr von Mensch zu Mensch. Ganz Rom kannte seine witzig zugespitzten Bemerkungen; man zitierte sie nicht nur, sondern berief sich geradezu auf sie. Auch im Nachbilden fremder Dialekte und in der Musik besass er eine ungewöhnliche Gewandtheit.

Es erscheint bei einem solchen Manne beinahe selbstverständlich, dass er für seine reiche Phantasie in der Graphik ein Betätigungsfeld suchte und fand. Dabei hat natürlich die Überlegung stark mitgesprochen, dass seine Erfindungen zu kunstgewerblichen Zwecken verwertet werden könnten, so wie er es von seinem Lehrer Stradanus her gewohnt war. Die Anknüpfung an diesen offenbart sich bei Tempesta schon in den Themen, die er — meist in Form umfangreicher Stichzyklen — zu behandeln liebte. Da gibt es verschiedene Jagddarstellungen, Albums mit Pferden mannigfaltiger Art, überhaupt eine grosse Anzahl von Tierbildern in Form von Friesen u. a. m. Weiter Folgen von Jahreszeiten, Taten antiker und neuerer Helden, Illustrationen zu Tasso u. a. Eine besondere Gruppe bilden die Schlachtszenen, darunter eine Folge von kriegerischen Erfolgen Karls V. und eine grosse Kampfdarstellung aus dem Alten Testament. Auch religiöse Sujets der Schöpfungsgeschichte, die Hauptereignisse des Alten Testaments und der Evangelien, die Legende der Heiligen sind von ihm in Serien behandelt worden. Er produzierte diese Folgen mit solcher Leichtigkeit, dass er sie, während er erzählte und seine Ideen erläuterte, bildmässig vollendete. Freilich merkt man ihnen denn diese Entstehungsweise auch deutlich an.

Das Improvisierende im Schaffen Tempestas tritt auch in seinen miniaturhaften, gemalten Schlachtenszenen hervor, deren es noch heute in Italien ungezählte gibt. Oft sind sie auf Alabasterplatten gemalt, wobei die natürliche Farbigkeit des Steines in spielerischer Weise mitspricht. Von hier bis zu den malerischen Impressionen eines Salvator Rosa ist ein weiter Weg. Tempestas Technik ist im wesentlichen die eines kolorierenden Zeichners; von Luftperspektive und überzeugender räumlicher Wirkung ist noch kaum die Rede. Für das Koloristische besitzt er überhaupt wenig Sinn. Selbst auf seinen Fresken im Vatikan, in Caprarola und Tivoli (Villa d'Este) findet sich oft ein unangenehmer, branstiger Ton.

Durch die weite Verbreitung seiner eigenen und der von anderen nach seinen Zeichnungen geschaffenen Stiche ist nun Tempesta von grossem Einfluss nicht nur für Italien, sondern auch für den Norden, zumal die Niederlande geworden. Man hat seine Kompositionen in der Tat überall als willkommene kunstgewerbliche Vorlagen hingenommen. So bewahrt das Schloss Laxenburg

bei Wien eine Folge von Ledertapeten aus dem Leben Karls V., die entweder nach der Stichfolge Tempestas oder möglicherweise sogar nach direkten Entwürfen von ihm ausgeführt worden sind[1]). Gross ist auch die Zahl der mit Benutzung von Kompositionen Tempestas geschaffenen keramischen Erzeugnisse. In dergleichen Arbeiten fanden die Improvisationen des phantasievollen, aber ungezügelten Florentiners vielleicht am ehesten eine Verwendung, die ihrer Eigenart gemäss war.

Ganz wie Stradanus scheinen auch zwei andere gebürtige Niederländer, Frederik Sustris und Pieter Candid (eigentlich Witte), hauptsächlich durch die Teppichmanufaktur nach Florenz gelockt worden zu sein. Ihre Bedeutung innerhalb des florentinischen Manieristenkreises ist gering, um so wichtiger aber sind sie als künstlerische Mittelspersonen zwischen Italien und dem Norden geworden. Ein halbes Jahrhundert nach den Meistern von Fontainebleau spielen sie am bayerischen Hofe, allerdings mit ungleich geringeren künstlerischen Gaben, die Rollen eines zweiten Rosso Fiorentino und Primaticcio[2]). Sustris, der ältere von beiden, war der Sohn eines in ungewöhnlichem Masse italienisierten holländischen Malers, der längere Zeit in Venedig und Padua tätig gewesen ist und dem weiteren Kreis Tizians zugerechnet werden kann. Zu Beginn der sechziger Jahre taucht der damals in den Dreissigern stehende jüngere Sustris in Florenz auf, von Vasari als Federigo del Padovano unter seine Gehilfen eingereiht, sonst auch (nach seinem Vater Lambert) Federico di Lamberto oder kurz Federico Fiammingo genannt. Er dürfte unter den vielen Gehilfen Vasaris eine mehr untergeordnete Rolle gespielt haben; ausdrücklich erwähnt wird seine Mitarbeit nur bei dem Katafalk Michelangelos in S. Lorenzo (1564) und den Dekorationen für den Einzug der Braut Francescos I. (1565). Im letzten Jahre hat er für die Arazzeria Kartons zu einer Serie von Darstellungen aus der florentinischen Geschichte ausgeführt, zweifellos nach seinen eigenen Entwürfen[3]) Wenn ein heute in den Uffizien aufbewahrter Bildteppich mit dem Thema der Liga zwischen Florenz und Fiesole (Abb. 122), wie ich vermuten möchte, zu dieser Folge gehört, besass Sustris für derartige Aufgaben eine zweifellos bemerkenswerte Eignung. Von sonstigen Florentiner Werken des Künstlers ist nichts bekannt. Er verliess Italien 1579, um, einem Rufe Herzog Wilhelms V. folgend, am bayerischen Hofe tätig zu sein. Hier hat er in einer Reihe grösserer Aufträge für

1) Vgl. Ilg, im Repertorium f. Kunstw. 1884, S. 306 ff.

2) Vgl. Bassermann-Jordan, Die dekorative Malerei der Renaissance am bayerischen Hofe, München 1900 und P. J. Rée, Peter Candid, Leipzig 1885.

3) Vgl. Conti, Ricerche storiche sull' arte degli Arazzi in Firenze, Florenz 1875.

die Münchner Residenz und die Michaelskirche, sowie die Trausnitz in Landshut ein reiches Arbeitsfeld gefunden. Der Zusammenhang mit Vasari ist in manchen dieser Arbeiten noch sehr deutlich; so könnte das Deckenbild mit der Erfindung der Spinnkunst (Minerva und Arachne) in der Trausnitz dem Stile nach den Plafonds im Palazzo Vecchio angereiht werden. Im allgemeinen verrät Sustris einen starken niederländischen Einschlag. Von den Derbheiten eines Stradanus weiss er sich freizuhalten, besitzt dafür allerdings nicht dessen urwüchsige Kraft und Unmittelbarkeit.

Pieter Candid, der bedeutend länger als Sustris in München tätig gewesen ist († erst 1628), ist seinem älteren Rivalen an Vielseitigkeit, Originalität und Leichtigkeit des Schaffens unbedingt überlegen, stilistisch aber steht er ihm ausserordentlich nahe. Er wird in Florenz schon 1559 erwähnt, und zwar auch er als Zeichner für Teppichkartons. 1564 geht er mit Vasari nach Rom, wo er ihm bei den Fresken der Sala Regia hilft. Zurückgekehrt an den Sitz der Medici, bleibt er im Kreise des Aretiners tätig[1]), bis er 1586 den entscheidenden Ruf nach München erhält. Noch in demselben Jahre aber führt er für die Kathedrale von Volterra eine Assunta aus, die in den realistischen Details, besonders in dem Bildnis des Bestellers, gute Qualitäten zeigt, als religiöses Bild freilich äusserst leer und ausdrucksarm wirkt. Candid hat noch andere Bilder für Volterra gemalt, u. a. eine Geburt Christi in S. Francesco. Dagegen ist von seinen Arbeiten für die Arazzeria, die nach Baldinucci zahlreich gewesen sein müssen, heute nichts nachzuweisen. In seinem Münchner Wirken sollte Candid seinen Vorgänger bald in den Schatten stellen. Obwohl auch er sich durchaus auf das Formenrepertoire des Manierismus stützt, gelangt er in seinen besten Leistungen doch zu einer gewissen Naturfrische und Freudigkeit der Koloristik, die über den ausgeprägten Schematismus seines Gewandstiles und seiner Typen hinwegsehen lassen.

Die Münchner Tätigkeit Candids beginnt mit einzelnen für das Grottenhöfchen der Residenz geschaffenen Fresken (1587), die infolge vielfacher Restaurierungen ihren alten Charakter ganz eingebüsst haben. Ebenfalls 1587 und im Jahre darauf entstanden für die ganz im italienischen Geiste angelegte Michaelskirche eine ziemlich trockene Verkündigung und das in flackernden hellen Tönen gehaltene Martyrium der hl. Ursula mit der grossartigen Bewegungsfigur eines Bogenschützen. In der Folgezeit ward der Künstler mehr und mehr tonangebend bei den zahlreichen malerischen Unternehmen

1) Nachweisbar ist u. a. seine Mitarbeit an der Malerkapelle der SS. Annunziata, und zwar dürfte die eine oder die andere der an den Wänden oben angebrachten Historietten von ihm herrühren. Vgl. Geisenheimer in Arte e Storia 1907, S. 18 ff.

Abb. 122. Nach Fr. Sustris (?), Die Liga zwischen Florenz und Fiesole (Wandteppich). Florenz, Uffizien

Wilhelms V. und Maximilians I., in erster Linie bei der mit glänzender Prunkentfaltung durchgeführten Dekorierung der Münchner Residenz. Unter seinen monumentalen Bildern ist die 1620 gemalte Assunta der Frauenkirche (ursprünglich auf dem Hochaltar) wohl die imponierendste Leistung, eine von rauschendem Schwung erfüllte, ungeheuer figurenreiche Vertikalkomposition[1]. Auch auf die Plastik und die angewandten Künste hat Candid entscheidenden Einfluss gehabt. Besonders wichtig war seine Wirsamkeit für die von Maximilian gegründete Teppichmanufaktur. Er schuf für dies offenbar nach Florentiner Vorbild ins Leben gerufene Unternehmen eine Reihe von Entwürfen, von denen die Münchner Graphische Sammlung noch eine beträchtliche Anzahl besitzt. In der Hauptsache sind es wieder die üblichen Seriendarstellungen von Monaten, Tages- und Jahreszeiten, aber ausserdem auch Episoden aus der bayerischen Geschichte. Die nach Candids Kartons ausgeführten Tapisserien werden heute zum Teil im Wittelsbacher Palais, zum anderen Teil in der Residenz und im Nationalmuseum aufbewahrt.

So sehr Sustris und Candid jenen Meistern unterlegen erscheinen mögen, denen in Frankreich die Schule von Fontainebleau ihre hohe Bedeutung verdankt, die historische Parallele zwischen ihnen und

1) Gesamtentwurf (mit Varianten) in der Leipziger Graphischen Sammlung.

der von den bayerischen Herrschern versuchten Verpflanzung des italienischen Kunstgeistes in nördliches Klima liegt deutlich zutage. Hier wie dort handelt es sich nicht um eine aus der Entwicklung heraus organisch gewordene künstlerische Bewegung, sondern um den Willensakt eines Fürsten von hochstrebendem politischen und künstlerischen Ehrgeiz. Fontainebleau stand freilich unter einem ungleich glücklicheren Stern. Rosso, Niccolò dell' Abbate und Primaticcio waren die Fortführer einer ganz anderen Tradition als jener der im Bannkreis des ausgesprochensten Manierismus geschulten beiden Niederländer. Und der französische Königshof zur Zeit seines glänzendsten Aufschwunges hatte in Italien ein recht anderes Ansehen als die eben erst zu einer gewissen, immerhin lokal eingeschränkten Bedeutung gelangte bayerische Residenz.

Ungeachtet dessen aber gleichen sich die beiden Schöpfungen fürstlichen Ehrgeizes in einem sehr wichtigen Punkt, dem Versuch einer einheitlichen monumentalen Zusammenfassung der drei Künste. Auch in München strebte man nach einer Lösung bedeutender baulicher Aufgaben unter Heranziehung der Plastik und Malerei in einem grossdekorativen Sinne. Man übertrug darum die Leitung auch hier universell gebildeten Persönlichkeiten, wie sie nur aus der grossen Schule der italienischen Hochrenaissance hervorgehen konnten: Künstlern, die sich zur Malerei als ihrer „Profession" bekannten, aber nach dem Vorbilde Raffaels, Giulios, Perinos, Vasaris usw. ebenso Grosses als Architekten und Dekoratoren leisteten. Wohl waren, entsprechend den begrenzten Mitteln eines kleinen Staates, die baulichen Aufgaben in München nicht allergrössten Stiles, aber trotzdem sind auch sie in einem bemerkenswert einheitlichen und individuellen Geiste gelöst worden. Dabei ist es gewiss nicht gleichgültig gewesen, dass Sustris wie Candid nordischer Herkunft waren und dass sie in Italien eine auffallend übereinstimmende Schulung erhalten hatten. Reine Italiener wären kaum imstande gewesen, die künstlerischen Überlieferungen des Südens den andersartigen Bedingungen des deutschen Klimas und Temperaments so anzupassen, wie diese beiden Niederländer. Und es ist darum ein bedeutungsvolles Zusammentreffen, dass einer ihrer berühmtesten Landsleute, Orlandus Lassus, neben ihnen in München gewirkt und auf dem Gebiete der Musik eine völlig analoge Vermittlerrolle zwischen Süden und Norden gespielt hat. Auch in der Mission von Sustris und Candid hat man sicherlich nicht ausschliesslich das Werk eines ehrgeizigen Fürsten und eines prunkliebenden Hofes zu sehen, sondern die Verwirklichung einer geschichtlichen Notwendigkeit von grösster kultureller Tragweite.

Kapitel III

Jüngere Vertreter und Ausläufer des Florentiner Manierismus

Sowohl zu Lebzeiten wie nach dem Ableben Vasaris ist die Zahl der umfangreichen künstlerischen Unternehmungen in Florenz so ansehnlich, das durchschnittliche Niveau der Leistungen so achtenswert, dass man sich versucht fühlen könnte, diese ganz besonders übelbeleumdeten Jahrzehnte gegen mancherlei meist ohne hinreichende Nachprüfung übernommene Urteile in Schutz zu nehmen. Es ist auch in der Tat keine Frage, dass die allgemeine Benennung der gesamten Florentiner Malerei zwischen Bronzino und Cigoli mit dem Namen „Manierismus" einer Reihe von sehr ernsthaften Persönlichkeiten bitteres Unrecht tut. Dennoch lassen sich zwei Tatsachen — selbst gegenüber den ähnlich gerichteten zeitgenössischen Bestrebungen in Rom — nicht leugnen. Das ist einmal die geringe Selbständigkeit auch der Besten dieser Zeit und die hiermit Hand in Hand gehende Gleichförmigkeit des gesamten Charakters der Epoche. Dann aber vor allem der Mangel an einem wirklich grossen Zug in den künstlerischen Aufgaben selber. Seit den unzweifelhaft monumental angepackten Unternehmungen Vasaris, der dekorativen Ausgestaltung des Palazzo Vecchio und den Altarbildfolgen von S. Maria Novella und S. Croce, geht es mit dem Stil der öffentlichen Kunstpflege abwärts. Es fehlt offensichtlich der in Rom alles mit sich fortreissende Pulsschlag des aus jungfräulichem Boden Geschaffenen, es fehlt zumal die belebende Verbindung der Malerei mit einem ununterbrochenen architektonischen Gestalten und Neuformen, wie es dort stattfand.

So verfallen denn notwendigerweise jene Qualitäten der Vasari-Tradition, die mit ihren Wurzeln noch in dem monumental-dekorativen Empfinden der Hochrenaissance stecken. Die ganze Richtung der jüngeren Generation scheint sich vielmehr dem Kleinlichen zuzuneigen, mit dem Ergebnis, dass der in den Altarbildern eines Naldini oder Poppi immerhin herrschende Schwung der Bewegung sich in nervöse, zappelnde Unruhe zu verwandeln droht. Gegen diese Tendenz bereitet sich andererseits eine Gegenwirkung vor, die mit ihrem Ringen nach Vereinfachung und Klärung teils auf ältere heimische Vorbilder zurückgreift, teils an neue ausserflorentinische Bestrebungen anknüpft. Die ersten Äusserungen eines neu-

artigen Wollens gehen unmittelbar aus der Schule Vasaris hervor und gehören daher noch in den im folgenden behandelten Zusammenhang — bald indessen verdichten sich die Symptome und führen in einem bemerkenswert organischen Wachsen jene Reform der Florentiner Malerei herbei, die dem Manierismus endgültig ein Ziel setzt.

Für die spezifisch florentinische Gesinnung der Generation zwischen Vasari und den schon früh so genannten „Reformatoren" ist kaum ein bezeichnenderes Beispiel anzuführen als das von 1560 bis zum Jahre 1607 reichende fruchtbare und vielseitige Schaffen des Alessandro Allori (geb. 1535). Von der kalten, herben Kunst seines Oheims Angelo Bronzino ausgehend (dessen Familienname er dem eigenen anzufügen liebt), entwickelte er in der kaum zu übersehenden Masse seiner Altar- und Tafelbilder, seiner Fresken und Teppichkartons einen ultramichelangelesken Massen- und Bewegungsstil, der durch seine schrille metallische Schärfe Vasari samt seiner unmittelbaren Gefolgschaft noch übertönt. Zwar ist auch Allori schon früh in Rom gewesen, aber nur, wie es scheint, um sich in den ungeheuren Abgrund der Gestaltenwelt Michelangelos in der Sixtina zu versenken und im Anschauen verhundertfältigter menschlicher Bewegung in dem florentinischen Kern seiner künstlerischen Überzeugung bestärkt zu werden. Nach Florenz zurückgekehrt, legt er 1560 in der Ausmalung der Cappella Montaguti (SS. Annunziata) ein unmissverständliches Zeugnis glühendster Bewunderung Michelangelos ab. Das Altarbild mit der Darstellung des Jüngsten Gerichts ist in seinen Einzelheiten nach dem Fresko der Sixtina frei zusammengefügt; die seitlichen Wandbilder (Christus im Tempel und die Vertreibung der Händler) sind zwar eigene Erfindung Alloris, aber völlig unter der suggestiven Einwirkung des bewunderten Vorbildes geschaffen. Die das Auge beleidigende Grösse und brutale Massigkeit der Gestalten innerhalb der verhältnismässig kleinen Kapelle zeigt, dass der erst 25jährige Künstler nichts von dem Wohlklang römischer Raumdekorationen wissen will. Ganz auf ein einziges Ziel gerichtet, scheint er alles andere neben dem bewegten nackten menschlichen Körper zu verachten. Dass sein Können aber tatsächlich innerhalb der von ihm gewählten Sphäre sehr erheblich ist, zeigt deutlich das ebenfalls 1560 entstandene Altarbild der Kreuzabnahme (heute im Museo di S. Croce). Es ist eine klar geordnete, grosszügige und zugleich schwungvolle Komposition, die neben den gleichartigen Darstellungen von Daniele da Volterra und Salviati mit Ehren bestehen kann. Trotz starker Abhängigkeit von Michelangelo und Bronzino hat das Werk doch seine eigene Physiognomie, zumal in der farbigen Wirkung, die über Bronzinos engen Gesichtskreis hinausstrebt und durch die be-

wusste Anwendung harter, klarer Töne von ganz ausgesprochener Eigenart überrascht.

In seinem eigentlichen Element befand sich Allori, als er für Francesco I. zwei miniaturartige Bildchen schuf, die schon rein gegenständlich nackte Figuren und starke Bewegung verlangten: Herkules und die Musen (heute in den Uffizien) und die Perlenfischerei im

Abb. 123. Alessandro Allori, Die Perlenfischerei
Florenz, Palazzo Vecchio (Studiolo)

Studiolo des Palazzo Vecchio (Abb. 123). Besonders in der von mannigfach bewegten und teilweise merkwürdig verkürzten menschlichen Leibern wimmelnden Darstellung des Perlenfischens gewinnt man von Alloris Können einen recht günstigen Begriff. Es ist alles sehr gewissenhaft studiert[1]) und im Raume nicht allzu gedrängt und

1) Eine Naturstudie zu der männlichen Vordergrundfigur, die bis zu den Knien im Wasser steht, als „Daniele da Volterra" im Louvre (Abb. 124). Die ausgeführte Gestalt verhält sich zu der Studie im Gegensinn.

kompakt, manches sogar von einer sympathischen Naivität und Frische der Beobachtung. Unverkennbar ist allerdings die Abhängigkeit von Bronzinos Fresko des Durchzugs durch das Rote Meer. Eine weniger erfreuliche Fortsetzung dieser Studien nach der Seite des Zusammenpfropfens einer unübersehbaren Fülle gesuchter Bewegungs-

Abb. 124. Alessandro Allori, Studie zur Perlenfischerei (Zeichnung) Paris, Louvre

motive bedeutet nun aber Alloris Christus in der Vorhölle (Rom, Galerie Colonna; Abb. 125). Trotz der unzähligen Figuren ist es nur eine mässig grosse Tafel, auf die der Künstler sein unerschöpfliches Arsenal an komplizierten Drehungen, Überschneidungen und Verkürzungen losgelassen hat. Die Gesamtanordnung folgt dem Christus im Limbus seines Oheims, geht aber über dessen bereits recht künstliche Raumgestaltung noch um ein Beträchtliches hinaus.

Abb. 125. Alessandro Allori, Christus im Limbus
Rom, Galerie Colonna

Der Augenpunkt ist sehr hoch angenommen, um das Auge durch verschiedene Bildzonen bis in die fernste Tiefe führen zu können. Der Erfolg ist denn auch dementsprechend: ein Kribbeln und Wimmeln von verrenkten Gliedern, das es dem Auge unmöglich macht, grössere Gesamtkomplexe in sich aufzunehmen.

Besser wirken verschiedene in den siebziger Jahren geschaffene grosse Altarbilder, die durchweg nach einer gewissen einfachen Grösse streben und mit ihrer stets prägnanten Zeichnung von dem Durchschnitt der Vasari-Nachfolge angenehm abstechen. Das gilt namentlich von der durchaus bildmässig gestalteten Samariterin am Brunnen von S. Maria Novella, in der sich die beiden Hauptgestalten in wirkungsvoller Ruhe gegen den dunklen Hintergrund abheben, ferner von der kompositionell ähnlichen Ehebrecherin in S. Spirito — Werken von einer Monumentalität der Haltung, die nur durch eine gewisse Plumpheit und Trivialität beeinträchtigt wird. In S. Spirito befindet sich ausserdem ein ganz unter der Suggestion Michelangelos geschaffenes Märtyrerbild mit vielen unerfreulich gewaltsamen anatomischen Details. Von 1575 ist eine gegenständlich absonderliche Art von Santa Conversazione datiert, auf der die Vita activa und die Vita contemplativa durch weibliche Figuren zu Füssen der thronenden Madonna charakterisiert sind. Das wie die meisten Arbeiten Alloris voll bezeichnete Bild ist sowohl kompositionell wie farbig wenig angenehm — eine harte, kalte Malerei mit forciertem Helldunkel und von öder Monotonie der Gesamtwirkung (für S. Maria Nuova gemalt, heute in der Akademie).

In den achtziger Jahren fielen dem Meister einige Aufträge zu, die ihn veranlassten, sich aufs neue der Freskomalerei zuzuwenden. Zunächst brachte er der leichteren dekorativen Gattung seinen Tribut dar, indem er sich von 1580 bis 1582 an dem Grotteskendekor des ersten Uffizienkorridors beteiligte. Sodann hatte er den von Andrea del Sarto und Pontormo unfertig hinterlassenen Salone in Poggio a Caiano zu vollenden. Er schuf hier ausser zwei frostigen allegorischen Supraporten und dem mehrteiligen allegorischen Aufbau an der einen Stirnwand des Saales die beiden noch fehlenden grossen antiken Historien, über deren gegenständliche Anspielungen auf geschichtliche Vorgänge aus dem Kreise des mediceischen Hauses Borghini einiges mitteilt. Diese Werke machen dem Künstler freilich mit ihrer geschmacklosen Anhäufung albernen Kleinkrams, mit ihrem mangelnden Sinn für den Stil des Wandbildes, ja für die historische Darstellung überhaupt, nicht viel Ehre (vgl. Abb. 126). Namentlich ist es die immer bemerkbarer werdende Plumpheit der Figuren und der Gewandmotive, die zu der unangenehmen Gesamtwirkung beiträgt. Gegen die Mitte der achtziger

Jahre entstanden ferner die Fresken in der Kuppel der damals mit besonderem Aufwand in Angriff genommenen Cappella Salviati in S. Marco, die an denselben Mängeln leiden wie die Arbeiten in Poggio a Caiano. Besser als die vier Hauptkompartimente der Kuppel mit Darstellungen aus der Antoninuslegende sind die zwischen ihnen verteilten allegorischen Einzelfiguren und die Pendentifs mit den Kardinaltugenden. Für die Hochschätzung, die Allori damals genoss, ist die Tatsache bezeichnend, dass er neben den Kuppelfresken

Abb. 126. Alessandro Allori, Ansprache des Titus Flaminius an die Achäer
Villa Poggio a Caiano 1580-82

auch das Hauptaltarbild der Kapelle in Auftrag erhielt — die Fürbitte der Maria (Abb. 127) —, während sich Naldini und Poppi mit den beiden Seitenbildern abzufinden hatten.

Eine Komposition von mächtigen Abmessungen ist das von Allori 1584 geschaffene Fresko der Mannahlese im ehemaligen Refektorium von S. Maria Novella[1]). Im Rahmen einer grossen Lünette umbaut diese tumultuöse und schwer zu überblickende Szene ein altes Madonnenbild, das man schonen wollte; so ergab

1) Vgl. H. Geisenheimer, Le pitture di Alessandro Allori nel refettorio di S. Maria Novella, in der Rivista d'Arte 1905, S. 93 ff.

sich für den Künstler eine schwierige Aufgabe, die ihn aber zweifellos gerade aus diesem Grunde besonders gereizt hat. Uns erscheint Alloris Bravourleistung heute ebenso unfruchtbar wie die übrigen zu Anfang der achtziger Jahre von ihm ausgeführten Lünettenfresken im Chiostro grande von S. Maria Novella; einzig die Überführung

Abb. 127. Alessandro Allori, Fürbitte der Maria
Florenz, S. Marco (Cappella Salviati)

des Leichnams eines Heiligen packt in den Rhythmen der dahinschreitenden Tragenden durch eine gewisse Wucht.

Neben den Fresken bleiben auch weiterhin die Tafelgemälde (meist grossen Formats) eine Hauptdomäne Alloris. So entstanden 1581 bis 1582 die beiden ziemlich übereinstimmenden Abendmahlsbilder für Bergamo (heute in der Accademia Carrara) und für S. Maria

Abb. 128. Alessandro Allori, Geburt der Maria (1595)
Cortona, S. Maria Nuova

del Carmine, deren linke Hälften nach Andrea del Sartos Fresko in S. Salvi kopiert sind[1]). Von 1581 ist die Himmelfahrt Christi in Carmine zu Pisa; einige Jahre später wurden die beiden Altarbilder der Cappella Niccolini in S. Croce ausgeführt, 1592 das Martyrium des hl. Jacobus in S. Maria Novella.

Eine ganze Reihe von Jahren (1593 bis 1600) nahm die mehrfach unterbrochene Arbeit an der äusserst figurenreichen Darstellung der Hochzeit zu Kana in Anspruch[2]). Der Künstler selber betrachtete dies für den Hochaltar von S. Agata geschaffene, heute in den Uffizien aufbewahrte Altarbild als eine seiner Hauptleistungen. Das ist es in der Tat, wenn man Allori nach der Summe des reinen Könnens beurteilt, das er darin entfaltet. Um so auffälliger erscheint es, wie unbefriedigend die Bildwirkung, besonders im Räumlichen, geblieben ist. Man darf an die Lösung der Aufgabe durch die Venezianer, zumal durch Paolo Veronese, nicht von ferne denken.

In der malerischen Behandlung der Tafel- und Altarbilder des alternden Meisters setzt nun allmählich eine Wandlung ein, die, ohne im übrigen seine Kunst grundlegend zu ändern, die späteren Werke von den früheren deutlich unterscheidet. An Stelle der kalten, harten Farbengebung des Manierismus tritt das unverkennbare Bestreben, den Jüngeren gleich zum farbig Abgetönten, malerisch Gesehenen fortzuschreiten. Einzelne kräftigere Töne werden aus einem dunkleren Ensemble herausentwickelt, das Stoffliche, das die Künstler der Michelangelo-Nachfolge sonst so wenig interessiert, wird mit auffallender Liebe hervorgehoben. Charakteristische Beispiele der neuen Manier Alloris sind zwei einander nahe verwandte Altarbilder mit der Geburt der Maria, von denen S. Maria Nuova bei Cortona das frühere (von 1595; Abb. 128), die SS. Annunziata in Florenz das spätere (von 1602) besitzt[3]). Beide sind überladen mit allerhand Einzelwerk, in dessen sozusagen „malerischer" Behandlung Allori förmlich schwelgt: reich gemusterte Stoffe, Bordüren, Spitzen, Geräte —; und doch verrät sich gerade in der übertriebenen Sorgfalt, die all dem gewidmet ist, eine von Hause aus rein auf das Zeichnerische gerichtete Anlage und Schulung. Wie diese Dinge, jedes einzeln beobachtet und für sich wirkend, dicht nebeneinander gereiht sind, das entbehrt eines jeden natürlichen malerischen Sinnes. Es ist im Grunde der alte von Bronzino und Michelangelo herkommende Allori, der sich nur auf andersartige Objekte eingestellt hat. Auch in der gedrängten räumlichen Anordnung der Figuren, ja selbst in der Wahl eines

1) Vgl. Geisenheimer, Due cenacoli di A. Allori, in Rivista d'Arte 1906, S. 41.

2) Vgl. A. de Rubertis in Rivista d'Arte 1916, S. 11.

3) Eine Einzelstudie zu dem Florentiner Bilde im Nationalmuseum von Stockholm (wiedergegeben in der Albertina-Publikation Nr. 1047).

abnorm hohen Augenpunktes ist er letzten Endes völlig der gleiche geblieben.

Weitere Werke, die dieser letzten Phase angehören, sind die von prosaischem Kleinkram förmlich überwucherte Heilige Familie in Chantilly, das kleine, nahezu miniaturartig wirkende Bildchen mit dem Opfer Isaaks in den Uffizien (1601), eine ähnlich behandelte

Abb. 129. Alessandro Allori, Kreuztragung (1604)
Rom, Galerie Doria

Kreuztragung von 1604 in der Galerie Doria zu Rom (Abb. 129) und die im Geistigen recht niedrig gegriffene Darstellung Christi bei Maria und Martha in der Wiener Galerie (1605). Unter den Altarbildern ist namentlich eine Auferweckung des Lazarus von 1594 in S. Francesco zu Pistoja erwähnenswert, eine der gediegensten Leistungen des Meisters, ferner der Tempelgang Mariä in der Kathedrale von Lucca (1592), die Auferstehung des Lazarus in S. Agostino

zu Montepulciano (1593)[1]) und die überladen komponierte Vision des hl. Hyacinth mit einer wilden Glorie von Engeln in S. Maria Novella (1596). Durch seltene Geschlossenheit und Ruhe ist das Altarbild in der Sakristei von S. Spirito mit der Darstellung eines die Kranken heilenden Heiligen ausgezeichnet.

Schliesslich dürfen zwei der bemerkenswertesten Seiten des schaffenslustigen Mannes nicht übersehen werden, nämlich seine umfangreiche Tätigkeit als Bildnismaler und seine zahlreichen Wandteppichentwürfe für die Arazzeria des Grossherzogs. Er teilte sich mit Stradanus in den Ruhm des erfolgreichsten Kartonzeichners; in der Zeit von 1576 bis 1607 wird sein Name in den Akten der Manufaktur vielleicht häufiger als irgendein anderer genannt. Die Florentiner Galleria degli Arazzi bewahrt von ihm Bildteppiche mit der Passion Christi, der Dom von Como einige Stücke mit alttestamentarischen Darstellungen[2]), unter denen das Opfer Isaaks mit dem etwa fünf Jahre später entstandenen Uffizienbilde übereinstimmt. Obwohl diese Stücke Meisterwerke der Webetechnik sind, vermögen sie uns heute für Allori als Schöpfer kunstgewerblicher Vorlagen wenig einzunehmen. Stradanus ist nach unserem Gefühl dem Stil des Bildteppichs bedeutend näher gekommen.

Die Bildnisse Alloris kann man mit denen des von ihm sklavisch nachgeahmten Bronzino nicht entfernt vergleichen. Die von Borghini gerühmten Porträtköpfe Francescos I., der Bianca Cappello und anderer Medici sind in Wahrheit nur Arbeiten aus zweiter Hand von geringer Kraft der Zeichnung und Charakteristik. Eine gewisse Grösse des Stiles atmet allerdings das Brustbild einer Frau bei Dr. Swarzenski in Frankfurt, das trotz seiner recht herben linearen und koloristischen Wirkung Alloris beste Qualitäten aufweist. Auch die Halbfigur der 1580 gestorbenen Lucrezia Minerbetti (Venedig, Seminario; Abb. 130) gehört zu den glücklicheren Leistungen des Künstlers. In den meisten dieser Bildnisse macht sich jedoch das Schematisieren des Typus aufs empfindlichste fühlbar, das Allori weiter treibt als Bronzino, ohne dabei dessen Schönheitsempfinden zu besitzen.

Wenn man auch Alloris Stellung innerhalb der florentinischen Malerei seiner Zeit nicht unterschätzen darf, so lösen doch seine Werke selten ein vollkommen reines Gefühl der Befriedigung aus. Der Grund dafür ist offenbar die Zwiespältigkeit seines künstlerischen

1) Eine ausgezeichnete Kohlestudie hierzu (Kniende weibliche Figur) im Britischen Museum. Der individuelle Ausdruck und die Unmittelbarkeit dieser kraftvollen Niederschrift vor der Natur überrascht angesichts der Trockenheit der meisten ausgeführten Gemälde Alloris.

2) Vgl. Geisenheimer, Di alcuni arazzi nel Duomo di Como etc., in Rivista d'Arte 1906, S. 109.

Wollens, das sich einerseits nach monumentalen Vorbildern wie Michelangelo zu orientieren strebt, andererseits aber von einem platten und trivialen Naturalismus niemals ganz loskommt. Seine Kunst ist nichts Ganzes und nichts Einheitliches, ihre Entwicklung durch keine innere Logik bedingt — darum bleibt das Bild seiner künstlerischen

Abb. 130. Alessandro Allori, Bildnis der Lucrezia Minerbetti
Venedig, Seminario

Persönlichkeit trotz der unverkennbaren äusseren Kennzeichen seines Stiles ohne feste Konturen. Alloris sicherster Ruhm ist unzweifelhaft die Gediegenheit seines zeichnerischen Könnens, die Zuverlässigkeit des Anatomischen in seinen Bildern — Dinge, die nach dem glaubhaften Zeugnis der Zeitgenossen auf sehr eingehenden Studien sowohl nach dem lebenden wie besonders nach dem toten Körper beruhten.

Die Zahl der Jüngeren, die von Allori Anatomie und Zeichnung gelernt haben, war beträchtlich. Trotzdem gehört er nicht zu den im eigentlichen Sinne stilbildenden Faktoren im damaligen Florenz. Sein langjähriger getreuer Mitarbeiter Giovanni Maria Butteri (ca. 1540 bis 1606) kommt ihm in stilistischer Beziehung wohl am nächsten. Er war schon beim Studiolo Francescos I. mit zwei Beiträgen beteiligt, half dann in den achtziger Jahren Allori bei den Freskolünetten im Chiostro grande von S. Maria Novella und in vielen anderen Arbeiten. Seine die Formensprache Alloris ins Plumpe übertreibende Manier kann man aus dem „Noli me tangere" des Chiostro grande und einer thronenden Madonna mit Heiligen von 1596 in Pistoja (S. Bartolommeo in Pantano) kennen lernen.

Als Mitarbeiter und Schüler Alloris ist ferner Giovanni Bizzelli (1556 bis 1612) überliefert, von dem man wenige Arbeiten kennt. Wenn von ihm die im Museo di S. Marco aufbewahrte thronende Madonna mit Heiligen tatsächlich herrührt, kann er schwerlich so unbedeutend gewesen sein, wie ihn Lanzi hinstellt. Denn das Bild hat eine merkwürdige, an die Sarto-Tradition anknüpfende Monumentalität und einen eigenartigen kühlen und dabei tiefen Gesamtton. Das bei Borghini erwähnte, für die Prinzessin Leonore de' Medici gemalte Bildchen der „Verkündigung" (heute in den Uffizien) ist freilich schwächer und ohne eine bemerkenswerte individuelle Eigenart.

Gewisse Berührungspunkte mit Allori weist ferner Jacopo Coppi oder del Meglio (1523 bis 1591) auf, obwohl er in der Hauptsache durch Vasari beeinflusst sein dürfte. Man lernt diesen anscheinend wenig produktiven, aber den Durchschnitt entschieden überragenden Künstler zuerst aus den beiden malerisch recht aparten Bildchen kennen, die er für das Studiolo gemalt hat: die Familie des Darius vor Alexander dem Grossen und die Erfindung des Schiesspulvers. Dann wurde ihm in S. Maria Novella und S. Croce je ein Altarbild übertragen. Beide brachten ihm jedoch wenig Ruhm ein. Sehr unerfreulich und kompositionell ungeschickt ist in der Tat die Darstellung des „Ecce homo" in S. Maria Novella, die Borghinis scharfen Tadel fand. Dagegen bezeugt die von Borghini ebenfalls in Grund und Boden verdammte Predigt des hl. Vincenz Ferrer (Abb. 131), so vollgepfropft mit gegenständlich kaum zusammenhängenden Figuren sie auch sein mag, doch in der malerischen wie zeichnerischen Gestaltung (trotz einzelner böser Zeichenfehler) einen ernst strebenden Künstler. Die Gruppe des in Wolken thronenden nnd von Engeln umschwebten Christus ist sogar, für sich genommen, von imposanter Erscheinung. Auch das ungewöhnlich grosse, 1579 gemalte Altarbild in S. Salvatore in Bologna mit der Darstellung der Legende des gekreuzigten Christus von Soria verrät

Abb. 131. Jacopo Coppi, Predigt des hl. Vincenz Ferrer
Florenz, S. Croce

die Neigung Coppis zum Vielfigurigen und Gedrängten. Dennoch erreicht der Künstler auch hier eine gewisse räumliche Wirkung, die zusammen mit den malerischen Qualitäten und der ungewöhnlich sorgfältigen zeichnerischen Behandlung dem Ganzen einen unzweifelhaften monumentalen Charakter verleiht. Coppi ist von

1576 bis 1579 in Rom tätig gewesen. Im Chor von S. Pietro in Vincoli sind von ihm drei grosse Fresken aus der Geschichte Petri, die in Farbe und technischer Behandlung allerdings etwas recht Ungepflegtes und beinahe Wüstes haben. Auch die zahlreichen Historietten in der Apsis wirken in ihrem Durcheinander nicht an-

Abb. 132. Girolamo Macchietti, Die Bäder von Pozzuoli
Florenz, Palazzo Vecchio (Studiolo)

genehm; schon der farbige Gesamteindruck ist in seiner Buntheit und Unruhe abstossend.

Während Coppi in der Führung der Gewandfalten eine sonderbare steife Geradlinigkeit aufweist, die zusammen mit seinen Helldunkelversuchen noch in gewisser Weise an die Richtung des Rosso erinnert, strebt Girolamo Macchietti (ca. 1541 bis 1592) nach einer bis ins letzte straff durchgeführten Modellierung, die er durch ein kaltes, herbes Kolorit und klare, rundliche Zeichnungsweise geschickt

Abb. 133. Girolamo Macchietti, Anbetung der Könige
Florenz, S. Lorenzo

zu erreichen weiss. Aus der Schule des Michele Ghirlandajo hervorgegangen, beteiligt sich Macchietti sechs Jahre unter Vasari an der Ausmalung des Palazzo Vecchio und vervollkommnet seine Ausbildung während eines zweijährigen Aufenthaltes in Rom. Nach seiner Rückkehr erweist er sich als gereifter, selbständiger Künstler, der sich namentlich durch die angenehme räumliche Wirkung und kompositionelle Gliederung seiner Bilder von dem Durchschnitt der Vasari-Schule unterscheidet. In hohem Masse besitzen seine beiden Tafeln im Studiolo Francescos I. diese Eigenschaften. Die Darstellung der Bäder von Pozzuoli (Abb. 132) ist in der räumlichen Disposition so angenehm und durchdacht wie kaum eine andere Arbeit unter den vielen anderen dieses Raumes, namentlich (wohl unter römischem Einfluss) in der Anordnung und Gliederung der architektonischen Motive. Von glücklicher Natürlichkeit sind ferner die Körper der sich badenden, abtrocknenden, sonnenden Männer und Jünglinge, die von sorgfältigstem Naturstudium zeugen[1]). Eine für diese Zeit seltene Reinheit des Schönheitsideales spricht aus Macchiettis anderem Bilde im Studiolo, Medea und Jason. In den beiden Hauptfiguren ist das Vorbild der Venus von Medici und des Laokoon unverkennbar, aber in selbständiger und sorgfältiger Abwandlung.

Macchiettis erstes grösseres öffentliches Gemälde ist die Anbetung der Könige in S. Lorenzo (Abb. 133). Auch hier ein Streben nach einfacher, natürlicher Komposition und gediegener Zeichnung, die besonders in gewissen Gewandmotiven (z. B. bei dem knienden König) und in den etwas preziösen Fingern an Salviati anklingt, dazu nun allerdings eine störende Fülle von Schmuckstücken und Changeanttönen sowie ein kaltes, glasiges und zu buntes Kolorit. In dem vielgerühmten und nachgeahmten Hauptwerke Macchiettis, dem Martyrium des hl. Laurentius in S. Maria Novella, sind alle Register gezogen: es ist eine in mehrere Raumschichten eingeteilte dramatisch-historische Komposition, die ohne Macchiettis römischen Aufenthalt undenkbar wäre, aber auch die Kenntnis der Tizianischen Laurentiusmarter vorauszusetzen scheint. Malerisch geht sie über die Begriffe des Vasari-Kreises entschieden hinaus, obgleich eine gewisse Glasigkeit darin noch nicht abgestreift ist. Leider bricht Macchiettis Florentiner Tätigkeit nach dieser Leistung unvermittelt ab. Er hat nur noch einige Altartafeln für die Kathedrale von Empoli (hl. Laurentius, von Engeln gen Himmel getragen), für den Carmine in Pisa und andere, meist abgelegenere Orte ge-

1) Vgl. die feinen Rötelstudien Macchiettis in den Uffizien, besonders den liegenden Knabenakt (Nr. 7287), dessen schwierige Pose nicht nur plastisch-zeichnerisch, sondern auch in der sich ergebenden Helldunkelwirkung glänzend erfasst ist.

Abb. 134. Mirabello Cavalori, Das Opfer der Lavinia
Florenz, Palazzo Vecchio (Studiolo)

malt und ist dann längere Zeit in Süditalien tätig gewesen. Von seinen für Neapel und Benevent ausgeführten Bildern ist heute nichts mehr nachzuweisen; wahrscheinlich sind sie infolge der im

Süden Italiens so häufigen Erdbeben, von denen namentlich Benevent schwer heimgesucht worden ist, zugrundegegangen. Macchietti ist kurz nach 1580 wieder nach Florenz zurückgekehrt und bald danach auf längere Zeit nach Spanien gegangen. Über das letzte Jahrzehnt seines Lebens ist nichts bekannt.

Als Macchiettis Mitarbeiter und Freund erwähnt Vasari Mirabello da Salincorno, den wir identifizieren dürfen mit Mirabello Cavalori. Im Studiolo ist er mit einer Darstellung der Wollweberei und dem Opfer der Lavinia (Abb. 134) vertreten. Dies reizvolle Bildchen steht in der räumlichen Anordnung, im Architektonischen und im Nackten Macchietti unverkennbar nahe und hat in seiner fast genrehaften, unbekümmerten Art etwas ungemein Frisches und Natürliches. Zumal der physiognomische Ausdruck ist ausgezeichnet beobachtet. Mirabello Cavalori soll sich nach Vasari als Bildnismaler hervorgetan haben — ebenso wie übrigens nach Borghini auch Macchietti —; er ist aber schon früh, noch bevor Macchiettis Hauptwerke entstanden, gestorben (1572). Zu Lanzis Zeiten befand sich eine signierte und mit dem Datum 1565 bezeichnete Verkündigung von seiner Hand im Besitze der Familie Baldovinetti.

Dem Kreis der von der Ghirlandajo-Werkstätte ausgehenden, später aber der Vasari-Richtung folgenden Künstler sind auch Alessandro Fei oder Alessandro del Barbiere (1543 bis 1592) und Andrea del Minga zuzugesellen. Fei gehören im Studiolo das mittelmässige, aber gegenständlich unterhaltende Bild einer Goldschmiedswerkstatt (Abb. 135) und das Gastmahl Belsazers (sehr düster in der Farbe), in S. Croce die von Borghini über Verdienst gerühmte Geisselung Christi und in S. Giovannino einige Freskohistorien. Er war ein gewandter, schnell arbeitender Praktiker, der mit zeichnerischen Schwierigkeiten ohne viel Federlesens fertigzuwerden verstand und sich über Fragen des Kolorits vollends nicht den Kopf zerbrach. Nach dem, was Borghini über die von ihm mit genrehaften Darstellungen ausgeschmückten Räume von Florentiner Privathäusern mitteilt, scheint er den Mangel an Gediegenheit durch einen gewissen Phantasiereichtum ersetzt zu haben. Von Andrea del Minga († 1596) rührt in S. Croce das Gebet Christi am Ölberg her, von dem eine üble Nachrede allerdings wissen wollte, dass es in der Komposition von Giambologna stamme und unter Mitarbeit des Stefano Pieri und eines Niederländers (Giovanni Ponsi nennt ihn Borghini) ausgeführt worden sei. Das langweilige, farbig öde Bild lohnt aber kaum eine nähere Untersuchung über seinen oder seine verschiedenen mutmasslichen Urheber. Minga scheint jedenfalls auch nach seinen sonstigen Leistungen (darunter die beiden Sündenfalldarstel-

lungen im Palazzo Pitti nach Entwürfen von Bandinelli) ein sehr unselbständiger Geist gewesen zu sein.

Leute von ähnlichem Schlage sind Stefano Pieri (1542 bis

Abb. 135. Alessandro del Barbiere, Eine Goldschmiedewerkstatt
Florenz, Palazzo Vecchio (Studiolo)

1629) und Lorenzo dello Sciorina († 1598), die in ihren Anfängen der Bronzino-Richtung Gefolgschaft geleistet haben, später aber in den allgemeinen Florentiner Manierismus der sechziger bis achtziger Jahre einmündeten. Von Stefano Pieri rührt in den

Uffizien das steife und in der Farbe unsäglich lederne Opfer Isaaks her; später hat er Rom mit seinen Werken beglückt, wo man ihm z. B. in S. Prassede wiederbegegnet. Seine trockene, phantasielose Art ist bis zuletzt die gleiche geblieben. Lorenzo dello Sciorina hat im Studiolo den Kampf des Herkules mit dem Löwen gemalt und gehört fernerhin unter den Freskanten des Chiostro grande von S. Maria Novella zu den aufdringlichsten und rohesten. An weiteren mittelmässigen Namen seien noch genannt die sämtlich mit am Studiolo beteiligten Niccolo Betti, Vittore Casini, Tommaso Fedriani und Bartolommeo Traballesi (dessen Bruder Francesco sich in Rom niedergelassen hat, ohne dort Nennenswertes zu leisten). Durch seine Kopien nach der Galerie berühmter Männer des Paolo Giovio ist Cristofano dell' Altissimo bekannt geworden. Cosimo I. hatte ihm den Auftrag gegeben, die bekannte Bildnissammlung des Comasker Gelehrten zu kopieren, eine künstlerisch unfruchtbare Aufgabe, der sich Cristofano mit Geduld und mässigem Talent unterzogen hat. Heute hängen diese lediglich gegenständlich interessanten Wiederholungen in dem Korridor zwischen den Uffizien und dem Palazzo Pitti.

Aus der Vasari-Schule geht als einer der letzten Ausläufer auch Giovanni Balducci (genannt Cosci) hervor, ein Künstler, der ebenfalls mit zwei Worten abzutun wäre, wenn er es nicht verstanden hätte, sich durch grosse Fruchtbarkeit eine gewisse Stellung unter seinen Zeitgenossen zu erzwingen. Auch er ist bereits unter den Ovaldarstellungen des Studiolo mit einer Arbeit vertreten, in der noch eine starke Abhängigkeit von seinem Lehrer Naldini hervortritt[1]). Mehr und mehr aber gewinnt seine Formengebung und sein Kolorit einen kraftlosen und verblasenen Charakter, der zu Naldinis klarer, eindringlicher Art in ausgesprochenem Gegensatz steht. Er bevorzugt schlanke, wenig durchartikulierte Gestalten und ist in seinen Bewegungsmotiven und kompositionellen Gedanken von ziemlich dürftiger Erfindung. In seinen Freskobildern wirkt er immerhin erfreulicher denn als Tafelbildmaler. Das wird besonders deutlich in seinem besten Werk, der Ausmalung der kleinen von Dosio erbauten Kirche S. Jacopo in der Via S. Gallo, die volkstümlich Pretoni genannt wird (1590). Balducci hat es verstanden, seine Fresken der schlichten Innenarchitektur geschmackvoll anzupassen. Die beiden Seitenwände des einschiffigen Raumes sind in je drei Kompartimente gegliedert, in denen die Geschichte

1) Er hat später eine von Naldini begonnene Altartafel, eine Verlobung der hl. Katharina für das Kloster dieser Heiligen in Prato, nach Naldinis Ableben zu Ende gemalt, wie die lateinische Inschrift verrät. Das Bild befindet sich heute im Museum von Prato.

der letzten Erscheinungen Christi ohne höheren Schwung, aber frei von manieristischen Auswüchsen erzählt wird. Dagegen sind die Altarbilder entsetzlich matt in Ausdruck und Kolorit. Zu Beginn der achtziger Jahre ist Balduccis Fresko im Chiostro grande von S. Maria Novella mit dem Einzug des hl. Antoninus in Florenz entstanden, ebenso das ihm stilkritisch zuzuweisende Martyrium des hl. Andreas im Hofe der Confraternita von S. Pier Maggiore (in Via Gino Capponi). Auch im Innern der Kirche dieser Confraternita rühren zwei der Historien von ihm her (nach Baldinuccis Zeugnis). Unter Clemens VIII. ist Balducci nach Rom übergesiedelt und hat an den Fresken von S. Prassede neben anderen Florentinern seinen Anteil gehabt, ebenso an der Ausmalung der Kapellen in S. Giovanni de' Fiorentini. Zuletzt ist er in Neapel tätig gewesen, wo man seine Hand vielleicht in dem grossen Plafondbilde mit der Anbetung der Hirten im Hauptschiff des Domes vermuten darf (fälschlich dem Neapler Fabrizio Santafede oder dem Marco da Siena zugeschrieben).

Es ist für die jüngere Generation der Florentiner Manieristen charakteristisch, dass das überwiegende Interesse der direkten Vasari-Schüler an dem dramatisch-monumental gestalteten Altarbild einer neu erwachenden Freude an der Freskomalerei Platz macht. Das sprechende Symbol für diese sich in den achtziger Jahren deutlich abzeichnende Entwicklung sind die nunmehr in grossem Stil ins Werk gesetzten Ausmalungen mehrerer der bekanntesten Florentiner Klosterhöfe mit Geschichten aus der Heiligenlegende und der Passion Christi. Es handelt sich hier um die Wiederaufnahme einer älteren heimischen Tradition, für die es Beispiele schon aus dem Quattrocento gab (u. a. den Chiostro verde von S. Maria Novella), und die dann durch Andrea del Sarto und seinen Kreis in den ersten Jahrzehnten des Cinquecento eine Steigerung im Sinne der reifen Renaissance erfahren hatte. Allerdings sind sowohl die Wandbilder der Annunziatenvorhalle wie vollends das Höfchen des Scalzo Unternehmungen von verhältnismässig bescheidenen Dimensionen. Einen umfangreicheren Zyklus hat Pontormo bei seinen Passionsdarstellungen in dem grossen Hofe der Certosa im Auge gehabt, von denen jedoch nur wenige zur Ausführung gelangt sind. Mehrere Generationen hindurch scheint dann das Interesse für solche Seriendarstellungen — für deren bescheidene Art man im Kreis Vasaris wohl wenig Sinn haben mochte — völlig zu erlöschen, um in den achtziger Jahren lebhaft wieder aufzuflammen. Damals entsteht in den (heute grösstenteils sehr verdorbenen) Freskolünetten des Chiostro grande von S. Maria Novella ein Denkmal der florentinischen Malerei

des späten Cinquecento von einer ausserordentlichen Vollständigkeit und von um so grösserer Bedeutung für die Kenntnis der Bestrebungen jenes Jahrzehntes, als es uns neben älteren Meistern wie Allori auch die jüngere Generation, einen Poccetti, Pagani und Cigoli, kennen lehrt. Fast gleichzeitig wird der kleine Hof der Confraternita di S. Pier Maggiore (Abb. 136) mit den Martyrien der Apostel ausgemalt — eine Aufgabe, die man heute als wenig erfreulich und recht monoton empfinden mag, die aber doch von den beteiligten Künstlern mit sichtlichem Interesse gelöst worden ist.

Durchaus nicht alle Mitarbeiter an diesen Unternehmungen sind freilich geborene Freskanten gewesen, am wenigsten die noch unmittelbar aus dem lärmenden und schrillen Stil des Vasari-Kreises hervorgehenden Künstler. Beispiele sind ausser den schon erwähnten noch Bernardino Monaldi, von dem in der Confraternita von S. Pier Maggiore die Marter des hl. Philippus herrührt[1]), und Cosimo Gheri, der auf dem Simonsmartyrium als Urheber genannt ist (Monaldi begegnet uns auch als Maler von Altarbildern in der herkömmlichen unruhigen Art; so ist u. a. das Begräbnis des hl. Albertus im Carmine sein Werk.) Aber unleugbar tritt die Freskotechnik wieder stark in den Vordergrund des Interesses und fesselt eine Reihe tüchtiger Kräfte an sich. Ihre eigentliche Krönung findet die ganze Bewegung in dem Schaffen Bernardino Poccettis, das ganz und gar dem erzählenden Freskobild gewidmet ist. Diesem einzelnen unermüdlich schaffenden und erfindenden Mann ist es in der Tat zu danken, dass es bei den genannten Unternehmungen nicht sein Bewenden hatte, sondern dass die Klosterhöfe von S. Marco und der SS. Annunziata sowie andere inner- und ausserhalb von Florenz nachfolgten. Und nicht nur auf diese eine isolierte Aufgabe beschränkte er sich, sondern zog das Innere der Kirchen, die Wände, Kuppeln, Pendentifs und Gurtbogen der Kapellen heran, ebenso die Fassaden und Innenräume vornehmer Privathäuser, die Versammlungsräume, Refektorien usw. von Klöstern, von gemeinnützigen Instituten u. ä. So entstand durch die Initiative und die ungeheure Produktivität eines einzigen Künstlers in Florenz und in weitem Umkreise — im Sienesischen, bei Pisa, in Pistoja usw. — sozusagen eine ganz neue Welt künstlerischer Aufgaben, nicht neu zwar im eigentlichen Sinne, wohl aber im Sinne einer Wiederbelebung und individuellen Umgestaltung der alten guten toskanischen Tradition mit ihrer Freude am heiteren Fabulieren und an lebensvoller Beobachtung.

1) Die Kompositionszeichnung hierzu als „Francesco Merano" im Palazzo Bianco zu Genua.

Zweifellos ist auch Poccetti, so handgreiflich sein eigenstes, persönliches Verdienst hervortritt, historisch doch erst durch eine Reihe von Umständen vorbereitet und gewissermassen bedingt worden, die in der allgemeinen Entwicklung lagen. Während in Rom die Freskoproduktion eine ungeheure Ausdehnung erlangt hatte, war Florenz, sei es nun aus Ideenarmut, sei es aus Mangel an grossen Aufgaben architektonisch-dekorativer Art, auf diesem Gebiete ganz ins Hintertreffen geraten. Als Vasari starb und die eben erst begonnene Ausmalung der Domkuppel anderen Händen über-

Abb. 136. Hof der Confraternita S. Pier Maggiore in Florenz (Via Gino Capponi)

tragen werden musste, sah man sich genötigt, zu einem der in Rom schaffenden Freskanten seine Zuflucht zu nehmen und wählte keinen geringeren als Federico Zuccari. Es konnte nicht ausbleiben, dass die unerhörte, wenngleich äusserliche Bravour, mit der sich Zuccari der Riesenaufgabe entledigte, in den Kreisen der jüngeren Künstlerschaft Aufsehen erregte und binnen kurzem den Ruhm Vasaris und seiner allzu einseitig orientierten Anhänger verdunkelte. Ausserdem bildete er unter den heranwachsenden Künstlern einige direkte Schüler heran, die ihm zunächst bei der Kuppelausmalung behilflich waren und weiterhin in seinem Stile eine selbständige Tätigkeit ausübten.

An erster Stelle ist hier Domenico Passignano zu nennen, der indessen bald andere Einflüsse in sich aufnehmen sollte und in seiner entwicklungsgeschichtlichen Bedeutung für Florenz noch zu charakterisieren sein wird. Ferner war Bartolommeo Carducci (geb. ca. 1560) Zuccaris unmittelbarer Schüler. Von seinem Lehrer mit nach Rom genommen, erlernte er hier die „Kunst des Stuckierens", d. h. jene spezifisch römische Kombination von Freskotechnik, architektonisch-dekorativer Gliederung und Ornamentik, die in Florenz immer noch wenig bekannt war. Nach der Rückkehr in seine Heimat verschaffte er sich einen Auftrag, in dem er die neuerworbene Fertigkeit selbständig verwerten konnte, nämlich die Ausschmückung von drei Kapellen in S. Giovannino. Leider gibt in dieser Kirche heute nur noch ein etwas früher ausgeführtes, schlecht erhaltenes Fresko mit der Darstellung des Gebetes am Ölberg einen Begriff von Carduccis Können. Man bemerkt immerhin noch, dass Carducci im Gegensatz zu den Künstlern des Vasari-Kreises ein feines Gefühl für Farb- und Tonwerte besass und nach dieser Richtung in Rom günstig beeinflusst worden war. Nur kurze Zeit sollte er jedoch Florenz erhalten bleiben. Bald nach 1585 folgte er Zuccari auf dessen Reise an den Hof Philipps II. und blieb bis an sein Lebensende in Spanien tätig. In seinen Geschichten aus der Laurentiuslegende im Escurial bewahrt er aber noch deutlich den Zusammenhang mit den sich gleichzeitig in seiner Heimat bahnbrechenden neuen Bestrebungen: es sind Lünettenfresken für einen Klosterhof, und zwar ganz von derselben Gattung, die uns aus den Chiostri von S. Maria Novella, S. Marco usw. bekannt ist.

Bernardino Poccetti (eigentlich Barbatelli) geht nicht wie Passignano und Carducci aus der Werkstatt eines der führenden Meister hervor, von dem er die Grundlagen der grossdekorativen Malerei in direkter Unterweisung hätte erlernen können. Er ist einer jener wenigen, die sich aus einem mehr handwerklichen Schaffen durch eigene Kraft allmählich zur „hohen Kunst" emporgearbeitet haben. Seine frühesten Arbeiten waren Grottesken und andere Malereien rein dekorativen Charakters. Mit ihnen erwarb er sich seine ersten bescheidenen Lorbeeren. Geboren im Jahre 1548[1]), trat er 1570 als „Bernardino delle Grottesche" in die Compagnia di S. Luca ein. Bald aber genügte ihm diese untergeordnete Gattung nicht mehr. Er begann in die Fassadenmalereien, die er in besonders stattlicher Zahl auszuführen hatte, Figürliches in grösseren Proportionen einzufügen. So wurde aus ihm im Volksmunde als-

1) Nicht nach früherer Annahme 1542. Vgl. Geisenheimer, Spigolature Poccettiane, in Arte e Storia 1909, S. 76. Ebenda weiteres biographisches Material über Poccetti.

bald ein „Bernardino delle Facciate“ und — nachdem ihm die neun Musen an der Fassade der Casa Compagni einen Namen gemacht hatten — in nochmaliger Metamorphose ein „Bernardino delle Muse“. Mit solchen Arbeiten, deren er eine ungeheure Menge ausführte, war seine künstlerische Tätigkeit während der siebziger Jahre ganz angefüllt. Am Ende des Jahrzehnts begab er sich in dem Verlangen, sein Schaffen auf eine breitere Grundlage zu stellen, nach Rom, wo er etwa ein Jahr in unermüdlichem Studium nach den gefeiertsten älteren und neueren Vorbildern verbrachte. Besonders intensiv soll er sich mit Raffaels Fresken, zumal der Farnesina, beschäftigt haben. In der Tat fallen in seinen späteren Florentiner Arbeiten einzelne Reminiszenzen an Raffael in Gestalt gewisser Bewegungsmotive und Repoussoirfiguren auf; man könnte indes kaum behaupten, dass die Gesamterscheinung seiner Kunst irgend etwas mit Raffael oder seinem Kreise zu tun habe.

Die ersten Gelegenheiten, bei denen er in Florenz als Freskomaler die Konkurrenz mit den Vertretern der „hohen“ Kunst aufnehmen sollte, boten die Lünetten des Chiostro grande von S. Maria Novella und der Confraternita di S. Pier Maggiore. Schon in diesen seine Eigenart noch nicht voll ausdrückenden Kompositionen verrät er eine Beweglichkeit und einen sicheren Instinkt für das im Freskobild Wirksame wie keiner seiner Konkurrenten. Leider sind die Arbeiten im Chiostro grande heute in sehr schlechtem Zustand. In jeder Szene zeigt sich der Künstler von einer neuen Seite. So versucht er in der Predigt des hl. Dominicus (zu der eine Zeichnung in den Uffizien aufbewahrt wird) ein grosses Figurengewühl zu geben, das er auch tatsächlich meisterhaft zu beherrschen weiss. Monumentale Grösse und einfache Form strebt er in dem Abschied der Jünger an; ganz und gar genrehaft im Sinne der alten Florentiner fasst er dagegen wieder die Szene auf, wie der Heilige seine Bibliothek verkauft, um den Erlös an die Armen verteilen zu können. Im Hintergrund bringt er hier in kleinen Figuren die Szene an, wie die Bücher von muskulösen Männern in ausgezeichnet studierten Posen fortgetragen werden, nicht ohne gewisse Anklänge an Bewegungsmotive Andrea del Sartos. Überhaupt schwelgt Poccetti in diesen Fresken förmlich in der Wiedergabe des bewegten, stark artikulierten Körpers, den er, frei von allen Konventionen der Michelangelo-Nachahmer, in seiner eigenen Weise empfindet. Man könnte sogar sagen, dass seine Art, das „Gewächs“ des Körpers klar, scharf akzentuiert und nicht ohne Härten hervorzuheben, auf die ältere florentinische Überlieferung zurückgeht, als deren geistiger Fortsetzer Poccetti um so ausgesprochener erscheint, je freier von historischen Bedingtheiten seine Persönlichkeit sich entwickelt.

Auf ungefähr der gleichen Stilstufe stehen die beiden gegen das Ende der achtziger Jahre geschaffenen Martyriendarstellungen von S. Pier Maggiore und eine von 1585 datierte kleinere Lünette der Pietà an gleicher Stelle. Aus der Marter des hl. Taddäus sucht Poccetti unter glänzender Entfaltung seines prachtvollen zeichnerischen Könnens eine Greuelszene von jener Art zu machen, womit Leute wie Naldini, Poppi oder Zucchi zu prunken liebten. Hingegen ist die Predigt des hl. Thomas ganz auf klare Kompositionswirkung und volle Intensität jeder einzelnen Gestalt angelegt. Mit sichtlichem Behagen hat er den muskulösen männlichen Akt im Vordergrund modelliert und malerisch durchgebildet — wahrscheinlich im Wetteifer mit den vielgepriesenen und ebenso oft angefeindeten Nudi in Passignanos gleichzeitig oder wenig später (1589) entstandenen Fresken der Cappella Salviati in S. Marco.

Die volle Reife seines Schaffens erreicht Poccetti etwa zu Beginn der neunziger Jahre. Kirchen, Konvente, öffentliche und private Gebäude füllen sich mit seinen Werken. Eine besonders umfassende und von offensichtlicher Sympathie getragene Tätigkeit entwickelt er für die Kartäuser, einen Orden, mit dem er bis in seine späteste Zeit in dauernder freundschaftlicher Beziehung geblieben ist. So malte er — wohl gegen 1595 — in der Kirche der Certosa von Val d'Ema auf der Rückwand des Chores den Tod des hl. Bruno in Form einer in freier Symmetrie komponierten mönchischen Zeremonie mit über 60 zum Teil porträthaften Figuren (Abb. 137). Ein in genauer frontaler Ansicht gegebener kirchlicher Innenraum bildet den wirkungsvollen Hintergrund, und verklärend schliesst nach oben die allerdings recht wenig ideal gebildete Gestalt des segnenden Erlösers ab, die von grösseren und kleineren Engeln umgeben ist. Weitere Fresken Poccettis schmücken u. a. die Gewölbe des Kirchenraumes (überlebensgrosse Kirchenväter und Kartäuserheilige), die Cappella delle Reliquie und die Cappella degli Acciajuoli. Auch für die Kartäuser von Pisa und Montignano (bei Siena) ist Poccetti mehrfach tätig gewesen. Ein aus dem Refektorium der Sieneser Certosa stammendes Abendmahl bewahrt heute die Akademie von Siena, während die entsprechende Pisaner Darstellung sich noch an der alten Stelle befindet[1]).

Als Meister in der Bewältigung umfangreicher monumentaler Aufträge erweist sich Poccetti in der Ausmalung der von dem Physiker Neri gestifteten Cappella de' SS. Nereo ed Achilleo bei S. Maria Maddalena de' Pazzi (ca. 1600 ausgeführt; Abb. 138). Im

1) Ein drittes Abendmahlsfresko, von 1611 datiert, im Museum von S. Apollonia zu Florenz.

Abb. 137. Bernardino Poccetti, Tod des hl. Bruno (Fresko)
Certosa di Val d'Ema bei Florenz

Gegensatz zu Giambolognas Cappella Salviati in S. Marco — deren Grundriss und Gesamtdisposition im übrigen nicht sehr abweichend ist — ist hier der Versuch gemacht, Wände, Schildbögen, Pendentifs und Kuppelwölbung fast ausschliesslich durch die Mittel illusionistischer Malerei zu gliedern. In einem ziemlich streng, ja fast trocken behandelten gemalten Architektursystem gewinnt der Künstler unterhalb des Hauptsimses Platz für Nischenfiguren und Heiligenlegenden; in den Schildbögen bringt er auf Wolken thronende Propheten und allegorische Gestalten, während die Pendentifs von auffallend kolossal gebildeten Tugenden (durch je zwei Engel flankiert) ausgefüllt werden. Wenn sich Poccetti bis hierher nur gelegentlich die Freiheit nimmt, seine Figuren über den (gemalten) architektonischen Rahmen hinausgreifen zu lassen, so schwelgt er in dem vom Auge kaum noch aufzunehmenden Gewühl von Heiligen in der Kuppel in der Gestaltung (wenn man so sagen darf) des Ungestaltbaren. Die Form, die er der himmlischen Glorie gibt, ist freilich noch bei weitem nicht die dem 17. und 18. Jahrhundert als Ideal vorschwebende selig verklärte Offenheit und Weite des sich bis zu den fernsten Sphären öffnenden Himmelsraumes. Viel eher könnte man von einem unruhigen, an Härten reichen Jahrmarktsgewühl sprechen, zu dessen ausserordentlich verwirrender Wirkung die bunte, kontrastreiche Farbengebung noch das ihrige beiträgt. Immerhin umfasst diese Glorie wieder eine gewaltige Menge schöner und charaktervoller Einzelheiten, mag auch, verglichen mit den Kuppeln des Correggio und der auf ihm weiter bauenden späteren Bolognesen und Römer, der Gesamteindruck etwas Kleinliches und zu wenig Ideales haben.

Poccetti hat ähnliche Glorien noch an anderen Orten ausgeführt, unter anderem in der Tribuna von Ognissanti, ebenso auch in der Certosa von Val d'Ema. Es scheint fast unbegreiflich, wie er bei dem ausserordentlichen Umfang seiner Produktion noch sozusagen nebenher diese Werke vollenden konnte, von denen jedes sich aus Hunderten von einzelnen Gestalten zusammensetzt, die der Mehrzahl nach scharf charakterisiert sind und offensichtlich durch Naturstudien vorbereitet wurden. Die Erklärung liegt in der absolut gleichmässigen Sicherheit seines Schaffens, das kaum jemals von irgendwelchen Schwankungen in der Freude am Produzieren oder der Inspiration beeinträchtigt worden ist. Ja, man könnte die Behauptung wagen, dass seine Schaffensfreudigkeit durch die Grösse und Schwierigkeit der Aufgabe noch einen besonderen Antrieb erhielt. Denn in allzu auffälliger Weise widmet er seine Kraft gerade solchen vielfigurigen und an starken Bewegungen oder dramatischer Handlung reichen Szenen, eine Fülle anmutiger oder kraftvoller und grossartiger Mo-

Abb. 138. Bernardino Poccetti, Cappella Neri bei S. M. Maddalena de' Pazzi

tive zu vielseitigen Einheiten verbindend. Ein besonders bemerkenswertes Beispiel ist das Wandbild des bethlehemitischen Kindermordes im Ospedale degl' Innocenti (Abb. 139) mit dem Vasaris Cancelleria-

fresken frei nachgebildeten Motiv der illusionistischen gemalten Treppenanlage und der höchst originellen Kontrastierung der schaurigen biblischen Handlung gegen die auf der anderen Bildseite gebrachten Szenen aus dem caritativen Wirken des berühmten gemeinnützigen Florentiner Instituts[1]). Auch die 1612 von Callot in kolossalem Format gestochene (aus mehreren Platten zusammengesetzte) Darstellung des Inferno nach Dante ist eine solche an kaum zu überblickenden Details überreiche Komposition.

Im Mittelpunkt des letzten Jahrzehnts von Poccettis Schaffen

Abb. 139. Bernardino Poccetti, Der bethlehemitische Kindermord (Fresko)
Florenz, Ospedale degl' Innocenti

stehen jene Werke, mit denen er der Nachwelt unvergesslich geworden ist: seine Lünettenfresken in den Klosterhöfen von S. Marco (seit 1602) und der SS. Annunziata (seit 1604), zu denen ausserhalb von Florenz noch die für die SS. Annunziata zu Pistoja

1) Baldinucci weiss zu berichten, dass der Künstler nach dem Tode seiner Gattin eine Zeitlang das Ospedale als Aufenthaltsort gewählt habe. Jedenfalls ist er mit ihm zeitlebens in guten Beziehungen gewesen, wovon seine dekorativen Malereien unter den Loggien der Fassade und die 1612 — im Jahre seines Todes — ausgeführte Disputation der hl. Katharina vor dem Tyrannen im Quartiere del Camarlingo (reproduziert in Etruria pittrice Tav. 67) Zeugnis ablegen.

geschaffene Serie hinzukommt (1601 bis 1602). Er nimmt in diesen Arbeiten die nach Vollendung der Fresken im Chiostro grande eine Zeitlang abgerissenen Bestrebungen wieder auf, aber in einer viel individuelleren, im besten Sinne volkstümlichen Form. Sehr wesentlich für seine neue Auffassung und Gestaltungsweise war die Art der Aufgaben selber. Es handelte sich darum, Geschichten aus der einheimischen religiösen Überlieferung zu erzählen, naive Wundererzählungen rein anekdotischen Charakters, in denen das lokale Kolorit wichtiger war als der mehr oder (meistens!) minder heilige Gegenstand. So konnte denn der Künstler, dem in S. Maria Novella

Abb. 140. Bernardino Poccetti, Aus der Jugend des hl. Antoninus (Lünettenfresko)
Florenz, Klosterhof von S. Marco

die Rücksicht auf eine höhere Art des religiösen Vorwurfs Fesseln anlegte, nun endlich seine eigensten Gaben voll zur Entfaltung bringen, jene ererbte Florentiner Kunst des bald gemütvoll nachempfindenden, bald witzig pointierenden, stets aber heiter lebensvollen Erzählens.

Man müsste auf das XV. und frühe XVI. Jahrhundert zurückgehen, um Beispiele so unbefangenen Fabulierens, so naiven, naturunmittelbaren Beobachtens zu finden wie in diesen 14 Wundergeschichten der sieben Gründer des Servitenordens (Annunziata) und den Legendenszenen des hl. Antoninus (S. Marco). Ohne dass Poccetti im mindesten den Achsen- und Bewegungsreichtum preisgab, in dem sich die Zeit nun einmal gefiel, ist doch alles dies, was bei so

vielen anderen zur Phrase und Konvention erstarrt war, bei ihm warmes, blutvolles Leben geworden. Stets lässt er sich von dem Vorbilde der Natur selber anregen, wovon die in den Uffizien und in anderen Sammlungen zahlreich erhaltenen Vorstudien — Blätter von wundervoller Unmittelbarkeit des Sehens und Niederschreibens (vgl. Abb. 141) — ein redendes Zeugnis ablegen. Und überall streut er charakteristische Genrezüge, volkstümliche lokale Gestalten, bekannte Örtlichkeiten und Gebäude ein (Abb. 140), die diese Fresken zu einem ausserordentlich getreuen Abbild des an origineller Vielseitigkeit überreichen alten Florentiner Lebens machen.

Fast durchweg ist die kompositionelle Anordnung der Lünetten eine lockere und gleichsam zufällig wirkende. Auch die gern im Vordergrund gebrachten nackten muskulösen Männer haben nicht mehr das Massige und Prätentiöse wie in den früheren Wandbildern (z. B. dem Thomasfresko in S. Pier Maggiore). Die Auffassung des Kontrapostes ist überhaupt eine viel freiere geworden: schwierige Verkürzungen, wie sie Poccetti stets mit ausgesprochener Vorliebe anbringt, werden nicht mehr als solche unterstrichen und selbstgefällig hervorgehoben, sondern wirken durchaus ungezwungen und mit der Kraft des lebendigen Natureindrucks. Als echter Toskaner liebt Poccetti die charakteristische Bewegung des menschlichen Körpers mit wahrer Leidenschaft, ja er spürt den Sehnen und Muskeln bis in die feinsten Regungen nach, wobei er den Extremitäten ein besonders intensives Studium schenkt. Eine vollberechtigte Berühmtheit geniesst in dieser Hinsicht die Geschichte des ertrunkenen Knaben (Abb. 142). Welch wundervoller Kontrast zwischen dem kraftstrotzenden Akt des mit gekreuzten Beinen dasitzenden Fischers und dem schlaffen Körper des aus dem Wasser gezogenen Knaben! Auch die wuchtige, einfache Komposition dieser Schöpfung trägt dazu bei, ihr eine besondere Stellung zu sichern.

Wenn der Hauptteil von Poccettis Schaffen Kirchen und Klöstern galt, so ist seine Gewandtheit im profanen Fresko doch keineswegs geringer. Schon 1585 erhielt er durch Lodovico Capponi den Auftrag, in seinem Hause den Salone mit Darstellungen aus der Geschichte seiner Familie auszumalen. Er gliederte die Langseiten des Raumes in vier Felder, in denen die kriegerischen und politischen Taten der Capponi während des XV. und zu Beginn des XVI. Jahrhunderts geschildert sind; ausserdem entfällt auf die Stirnseiten des Saales je eine Geschichte. Um diese schon an sich sehr reich behandelten Hauptmotive sind nun aber noch alle möglichen dekorativen Einzelheiten in verschwenderischer Fülle gruppiert, die einen um so verwirrenderen Eindruck hervorbringen, als auch die Farbe von einer unerhörten Buntheit ist. Besonders das

Abb. 141. Bernardino Poccetti,
Studie zu einem Lünettenfresko der SS. Annunziata (Tod des sel. B. Manetti)
Berlin, Kupferstichkabinett

von Poccetti so geliebte starke Blau macht sich überall durch seine schrille Intensität bemerkbar.

Auf der Höhe seines monumentalen Könnens als Dekorator und Maler weltlicher Historien steht der Meister in den Wand- und

Deckenbildern der Sala di Bona im Palazzo Pitti. Es ist eine pompös angelegte Verherrlichung Cosimos I., deren Hauptdarstellungen die beiden grossen Fresken der Seitenwände mit der Einnahme von Prevesa und der Schlacht von Bône (Abb. 143)[1]) bilden. Auf den Stirnseiten befinden sich zwei weniger bedeutende Szenen, deren eine (Huldigung vor Cosimo) leider durch eine später eingebrochene Tür arg entstellt ist. Ein breiter, gemalter Sims bringt in reicher Verkettung Konsolen und Vasen mit Blumen, dazwischen kleine, in niederländischer Art genau durchgeführte Landschaftsbilder[2]) in ge-

Abb. 142. Bernardino Poccetti, Die Geschichte des ertrunkenen Knaben (Lünettenfresko) Florenz, Klosterhof der SS. Annunziata

malten Rahmen sowie allegorische Figuren. Das mächtige Tonnengewölbe weist als ovales Mittelstück eine Apotheose Cosimos auf; in den beiden grossen Lünetten, welche die Stirnseiten bekrönen, ist in sehr schöner, lichter und geistreicher Farbengebung die Krönung Cosimos zum Grossherzog und der Triumph Davids (Abb. 144) dargestellt. Genien mit unübersehbaren Mengen von Trophäen, die seitlich dazu angeordnet sind, erinnern an Salviatis Camillusfresken, jenes grosse Vorbild repräsentativer historischer Darstellung, dem

1) Hierzu eine quadrierte Kompositionsstudie im Britischen Museum (als „Santi di Tito").

2) Diese Landschaftsbilder rühren wahrscheinlich nicht von Poccetti selber her.

Poccetti hier an Glanz und Schwung näher gekommen ist als irgendein anderer Florentiner, obgleich er dabei seiner behaglicheren, bürgerlichen Eigenart keineswegs untreu wird.

In der Casa Usimbardi (später Acciajuoli und heute Redaktion der „Nazione") befinden sich in einem nur mässig grossen Raum einige Wandbilder, die durch Poccettis vollen Namen und die Jahreszahl 1603 beglaubigt sind. Man sieht an den drei Hauptwänden als wichtigste Darstellung wieder eine Triumphdarstellung in der gewohnten Art, ausserdem das Gleichnis der Arbeiter im Weinberge und ein Opfer

Abb. 143. Bernardino Poccetti, Schlacht von Bône (Fresko)
Florenz, Palazzo Pitti

Abrahams in erstaunlich reicher Landschaft und mit zahllosen Zutaten (Esel, Hund, Ochse, Papagei, Lämmer usw.), die den eigentlichen Gegenstand nahezu überwuchern — ähnlich wie auf Alloris zwei Jahre vorher entstandenem Bilde gleichen Gegenstandes. Als Supraporten sind sitzende Tugenden, Statuen in Chiaroscuromanier und ähnliches gegeben, das Basament bilden Darstellungen in grünlicher, lila- und olivfarbener Tönung. Der ganze Raum erweckt den Eindruck einer überaus freudigen, warmen Farbigkeit, die in den Dienst einer mühelosen, unbekümmerten Lust am Fabulieren und einer unerschöpflichen dekorativen Phantasie gestellt erscheint.

Diese das gesamte Schaffen Bernardinos belebende, in nie versiegendem Flusse dahinströmende, stets wechselnde und in ihrer inneren Erregtheit immer gleichbleibende Erfindung ist das eigentliche Geheimnis seiner künstlerischen Persönlichkeit. Er ist keine jener Naturen, die mit Problemen ringen oder sich Ziele stecken, die über die Ideale ihrer Zeit weit hinausragen. Die Florentiner Malerei, der er von allen seinen Zeitgenossen vielleicht das reichste, lebensvollste Erbe hinterlassen hat, verlor in ihm keinen Bahnbrecher und keinen kühnen Neuerer. Allein innerhalb des ge-

Abb. 144. Bernardino Poccetti, Triumph Davids (Fresko)
Florenz, Palazzo Pitti

gebenen Ideales der Zeit hat er es verstanden, seinen eminent persönlichen Stil auszuprägen und in immer neuen, nie gleichgültig lassenden Schöpfungen eine unerhörte Fülle künstlerischer Visionen über seine Heimatstadt auszuschütten. Nur im Schaffen, nur in dem instinktmässigen Bedürfnis seinen Auftraggebern Freude zu bereiten und ihren Intentionen zu folgen, fand er als Künstler und Mensch Genugtuung. Er war nicht darum besorgt, Reichtum oder Ansehen durch seine Tätigkeit zu gewinnen, er verlangte für seine Arbeit nur eine mässige Entlohnung, wollte aber, dass sie ihm ohne Feilschen und pünktlich, womöglich in täglichen Raten, aus-

gezahlt wurde. Für diese seine Eigenart ist eine kleine Geschichte bezeichnend, die Baldinucci erzählt. Gelegentlich einer festlichen Dekoration hatten verschiedene angesehene Florentiner Maler, darunter Bernardino selber, einige Prophetenfiguren auszuführen, deren Abtaxierung man vertrauensvoll in seine Hände legte. Er schätzte die Arbeiten der anderen auf das Doppelte seiner eigenen, nicht weil er sie für entsprechend wertvoller hielt, sondern weil es ihm nun einmal, wie er sagte, um so viel leichter fiel mit Pinsel und Farbe umzugehen.

Ebenso unbekümmert wie um den Erwerb seines Unterhaltes war er im Ausgeben des mit solcher Selbstverständlichkeit verdienten Geldes. Als echter Sohn des Volkes liebte er es, mit Handwerkern und Leuten niederen Schlages in gewöhnlichen Kneipen die Nächte hindurch zu zechen, froh, innerhalb dieses Kreises eine Art kleiner Fürst zu sein, statt ein Geduldeter in der Gesellschaft der Grossen. Als er im Carmine zur letzten Ruhe beigesetzt werden sollte, wollte es eine merkwürdige Fügung, dass ein heftiges Unwetter losbrach, gerade als der Trauerzug an der Wirtschaft zum „Krummen Balken", Bernardinos täglichem Asyl, vorbeikam. Man trug den Sarg zum Schutze gegen das Gewitter in das Innere des Lokales, und so weilte der Tote durch das sinnvolle Walten des Zufalls noch ein letztes Mal in jenen Räumen, die dem Lebenden so oft gastfreundliche Unterkunft gewährt hatten.

Kapitel IV

Beginnende Gegenströmung. Santi di Tito und sein Kreis

Allori und Poccetti, die beiden Namen, die das vorstehende Kapitel gewissermassen einrahmen, können — jeder in seiner besonderen Art — als Hauptvertreter des spezifisch florentinischen Gedankens in den letzten Dezennien des XVI. Jahrhunderts gelten. Der ältere Meister durch sein starres Festhalten an den Grundelementen des Michelangelo-Stiles, durch seine Freude am Nackten und die echt toskanische Secchezza seiner Manier, der jüngere als der natürliche, wahlverwandte Fortsetzer der alten Florentiner Tradition des naiven Fabulierens und phantasievollen Schmückens. Beide sind, allein vom entwicklungsgeschichtlichen Standpunkt aus gesehen, weniger Neuerer als Wiederhersteller — Erscheinungen, deren Wert in ihrer Individualität selber ruht, nicht in der Bedeutung, die sie für den allgemeinen Fortschritt der künstlerischen Gedanken gehabt haben.

Anders Santi di Tito (Titi), den man als die dritte hervorragende Persönlichkeit spezifisch florentinischer Prägung aus den letzten Jahrzehnten des Cinquecento bezeichnen darf. Wenig jünger als Allori (er war 1538 geboren und stammte aus einer in Borgo S. Sepolcro heimischen Familie), ging auch er aus der Schule des Bronzino hervor, wurde somit durch seine Ausbildung ebenfalls auf jene plastisch-zeichnerische Auffassung hingewiesen, die in dieser Schule das angebetete Ideal war. Aber es kann kaum grundverschiedenere Interpretationen derselben Lehre geben als man sie bei Allori und Titi findet: dort scheint alles auf eine masslose Erschwerung der Anschauung hinauszulaufen, hier auf eine weitgehende Vereinfachung und Klärung des Bildgedankens, wie sie sich übrigens auch in einzelnen Werken Macchiettis schon als Versuch feststellen liess.

Es ist bezeichnend, wie völlig verschieden auf Allori und Santi di Tito der Aufenthalt in Rom eingewirkt hat. Den einen brachte er vollends in den Bannkreis des späten Michelangelo, der andere wandte sich einer Richtung an, deren Hauptvertreter die beiden Zuccari waren, und deren Tendenz an erster Stelle die Überwindung der blinden Michelangelo-Anbetung war. Titis erste bedeutendere Arbeit war die Decke der ehemaligen Kapelle des Palazzo

Abb. 145. Santi di Tito, Gewölbe mit Stukkaturen und Fresken im Palazzo Salviati zu Rom

Salviati (Abb. 145). Es ist ein nach römischer Art durch Stukkaturen reich geschmücktes Gewölbe, das für vier Historietten (Szenen aus der Apostelgeschichte) und vier Ovalgestalten von Evangelisten Platz bietet. In der sehr bewegten Bekehrung Pauli ist noch der Zusammenhang mit der bekannten Komposition von Salviati deutlich erkennbar; um so geschlossener und ruhevoller sind aber die sehr würdigen Gestalten der sitzenden Evangelisten. Weitere Fortschritte in dieser Richtung weisen Arbeiten auf, die Titi 1561 bis 1564 zusammen mit gleichstrebenden Jüngeren im Vatikan ausführen sollte. An der Ausmalung des Casinos Pius' IV. hatte er neben F. Zuccari mit einigen genrehaften neutestamentlichen Historietten nur einen untergeordneten Anteil. Dagegen trat er mit vier ziemlich umfangreichen Historien im Fries des Hauptsaales im Belvedere durchaus selbständig neben seinem toskanischen Landsmann Niccolò Circignani auf. Es war für seine weitere Entwicklung, die nun durchaus der florentinischen Schule angehört, von Bedeutung, dass er schon in so jungen Jahren in Fühlung mit jener Strömung kam, die der von Vasari vertretenen Manier prinzipiell entgegengesetzt war. So kann es denn nicht überraschen, dass er, nach Florenz zurückgekehrt, bereits mit seinen ersten Werken erheblich aus dem Rahmen des dort allgemein Üblichen herausfällt. Zwar hat er gleich den Naldini, Poppi usw. als sein eigentliches Feld das Altarbild grossen Stiles ausersehen, aber was er auch darstellen mag — seine Bildanschauung steht zu der ihrigen in entscheidender Weise im Gegensatz.

Als das Bedeutungsvolle an seinen Neuerungen ist an erster Stelle hervorzuheben, dass durch ihn das Räumliche und Kompositionelle eine wesentliche Entlastung erfährt. In den Riesenmaschinen eines Naldini und Poppi war der Vordergrund vollgepfropft mit Kolossalfiguren in michelangelesken Verkürzungen, und unmittelbar darüber wickelte sich die Hauptszene in ebenfalls kolossalen Proportionen und bei so geringem Abstande von den vorderen Gruppen ab, dass es unmöglich war, einen einheitlichen räumlichen Eindruck zu gewinnen. Titi befreit den Vordergrund von allen überflüssigen Repoussoirfiguren, rückt die Hauptszene in den Mittelgrund zurück, spart auch dort ebenso an der Zahl der Gestalten wie an auffallenden Bewegungsmotiven und weiss zwischen den einzelnen Gruppen eine wohlklingende Proportionierung und Abstufung herzustellen. Überall in seinen Kompositionen ist Luft, Räumigkeit, Übersichtlichkeit. Gleichzeitig wird die Bewegung vereinfacht, klarer, natürlicher gemacht, Gesuchtheiten in den Verkürzungen und Überschneidungen fallen fort. Die Gewandungen verlieren das Schrille, unruhig Zuckende; Drapierungskunststücke, die den Körper und seine Funktion verschleiern, werden vermieden. Grösste Beachtung

wird der architektonischen Perspektive zuteil, die in Titis Bildern mehrfach zur Grundlage der ganzen kompositionellen Anlage ge-

Abb. 146. Santi di Tito, Studie zur Auferstehung Christi in S. Croce
Florenz, Uffizien

nommen wird, während sie innerhalb des Vasari-Kreises meist nur als eine rein dekorative Zutat wirkt. Auch das Koloristische dient dem Zweck der Klärung und Vereinfachung: im Gegensatz zu der

misstönenden Art der Farbengebung und Helldunkelführung im Vasari-Kreise bringt Titi ruhige, harmonische, meist typische Farben in grossen, breit gegliederten Massen. Seine Werke haben daher oft etwas, das sie der älteren florentinischen Malerei verwandt erscheinen lässt, um so mehr, als auch der Ausdruck und das schlichte Gehaben seiner Gestalten an den Geist der Zeit kurz nach 1500 erinnert. Insbesondere liegt ihm wie keinem seiner Zeitgenossen der schlichte Ton der biblischen Erzählung; seine zahlreichen, in Florenz wie in der ganzen Toskana verstreuten Altarbilder halten sich stets auf jener Linie eines leidenschaftlosen, aber gemütvollen Berichtens, auf der die besten Traditionen seiner Heimat liegen.

Wenn man Santi di Tito trotz seiner einschneidenden Bedeutung für die Entwicklung doch nicht zu den genialen, hinreissenden Neuerern zu zählen vermag, so ist der Grund dafür eben in dieser seiner durchgehend mittleren Temperierung, in diesem sich stets gleichbleibenden, beschaulichen Phlegma zu finden. Es mangelt seinen Werken der Unterton des innerlichen Erregtseins, es fehlt in ihnen, künstlerisch gesprochen, das beständige Ringen um die Vervollkommnung, das Emporstreben, die Entwicklungstendenz im höheren Sinne. Schon seine ersten Florentiner Altarbilder erweisen ihn als einen so gut wie fertigen Künstler, der glücklich begabt erscheint nach der Seite der Komposition und der zeichnerischen Richtigkeit, aber völlig ohne jenes Fluidum des Genius, das gewöhnlich gerade in Erstlingswerken so überraschend stark hervortritt. Immer stärker prägt sich weiterhin der selbstgefällige, bequeme Zug in seinem Schaffen aus; anstatt sich zu vertiefen, entwickelt sich Santi vielmehr in die Breite, wiederholt sich in seinen Bildgedanken, seinen Typen, in den Bewegungsmotiven, Farben usw. und sinkt in manchen seiner Bilder gewissermassen zum Plagiator seiner selbst herab.

In jenen Arbeiten, mit denen Titi seit etwa 1565 neben den Trabanten Vasaris erscheint, wirkt seine künstlerische Eigenart noch mit voller, ungebrochener Frische. Das gilt vor allem von seinen drei monumentalen Altargemälden für S. Croce. Wie wenig die Zeitgenossen die besondere Bedeutung dieser Werke erkannten, zeigt Borghinis Urteil, der unter ihnen gerade jenes besonders rühmend hervorhob, das die engsten Beziehungen zu den Manieristen aufweist, nämlich die Auferstehung[1]). Verleugnet darin doch die Gruppe der teils schlafenden, teils geblendet emporschreckenden Wächter in ihrer aufdringlichen Pathetik keineswegs

1) Eine Vorzeichnung für die Gesamtkomposition, die mit dem Bilde ziemlich genau übereinstimmt, in den Uffizien (Abb. 146). Ebenda andere vorbereitende Studien.

Abb. 147. Santi di Tito, Taufe Christi
Florenz, Galerie Corsini

die ideelle Gemeinsamkeit mit dem eigentlichen Manierismus, wenn auch in der Gesamtdisposition die grössere Lockerheit Titis bereits aufs angenehmste in die Erscheinung tritt. Uns Heutigen dünkt jedenfalls die Emmaus-Darstellung[1]) mit ihrer ausserordentlich schlichten und geräumigen Komposition ungleich bemerkenswerter; man empfindet ihre ruhige, unpathetische Grösse nach den Leistungen der Vasari-Nachbeter als eine wahre Wohltat für das Auge. Zum ersten Male hat man wieder mit einer wohldurchdachten räumlichen und bildmässigen Konstruktion zu tun, die dem religiösen Vorgang unmittelbar angepasst ist und auf die gewohnten schematischen Behelfe bewusst verzichtet. Auch die farbige Wirkung ist hier von ausserordentlich harmonischer, angenehmer Art. In vielen Zügen scheint geradezu die erste Generation des XVII. Jahrhunderts vorweggenommen, sowohl in gewissen Eigenheiten der Trachten und der Farbenskala (z. B. dem typische Orange der Cigoli, Biliverti und Cr. Allori) wie in dem realistischen Geist, von dem die gesamte Auffassung durchtränkt ist. Das dritte, letztentstandene Bild in S. Croce, eine ziemlich figurenreiche Kreuzigung, ist zweifellos das am wenigsten glückliche. Es enttäuscht durch den allzu gleichmässigen Vertikalismus und die ungeistige Auffassung des Vorgangs, ebenso durch das schematische Kolorit.

Ein besseres Beispiel für die Art, wie Titi Aufgaben dramatischen Charakters gerecht zu werden sucht, bietet die Auferweckung des Lazarus in S. Maria Novella. Gerade weil es sich um einen Vorwurf handelt, wie ihn die Manieristen zu bevorzugen pflegten, ist das figurenreiche und reich gegliederte Bild geeignet, den grundsätzlichen Unterschied von der Vasari-Gefolgschaft klarzulegen. Es fehlen — trotz des Vorhandenseins einzelner starker Bewegungsmotive — jene sich in sonderbaren Kontraposten abmühenden michelangelesken Vordergrundfiguren, über deren Zweck man sich so selten Rechenschaft zu geben weiss. Überall herrscht eine angenehme Übersichtlichkeit, die das Auge auf das Wesentliche hinlenkt und jede Figur als Aktionsträger sofort deutlich erkennbar macht. In der Auffassung des biblischen Vorganges stört keinerlei Rhetorik mehr. Eher könnte man sich über eine gewisse altflorentinisch berührende Bürgerlichkeit beklagen, die freilich in einzelnen Frauengestalten sich zu einer an den Geist des Quattrocento erinnernden schlichten Ergriffenheit erhebt. Auch in der Zeichnung verrät sich nirgends eine erzwungene Bravour, vielmehr herrscht eine durchgehende, etwas selbstgefällige, rundliche Biederkeit vor. Im Kolorit überwiegt hier wie in den meisten Werken des Künstlers ein kühles,

1) Vorzeichnung in den Uffizien (Nr. 7752).

Abb. 148. Santi di Tito, Hochzeit zu Kana
Collazzi, Villa Bombicci

etwas mattes Karmin und Hellblau; dazu kommt verstärkend ein starkes Zinnoberrot, ein kräftiges dunkles Blau, ein warmes Orange und Saftgrün. Alle Lokaltöne treten nach florentinischer Art ungebrochen nebeneinander und bedingen trotz der offenbar an-

gestrebten koloristischen Verschmelzung eine bunte, glasig-helle Wirkung.

In S. Maria Novella befindet sich ein weiteres bemerkenswertes Altarbild Titis, eine Verkündigung Mariä, die mit ihrem völligen Verzicht auf jede Pikanterie in Komposition und Auffassung für die Gesinnung des Künstlers besonders bezeichnend ist. Im gleichen Sinne ist die farbig bewusst gedämpfte Pietà in der Akademie zu erwähnen. Auch sie scheint mit ihrem schlichten Aufbau ganz aus den Gewohnheiten der Zeit herauszufallen, nicht minder aber durch die mit unscheinbaren Mitteln Grosses erreichende Physiognomik. Als eine der glücklichsten, abgewogensten Schöpfungen Santis gilt ferner die Taufe Christi in der Galerie Corsini (Abb. 147). Man muss an ihr die vollendete Selbstverständlichkeit der Komposition ebenso bewundern wie die vorgeschrittene malerische Behandlung, die dabei ihre spezifisch toskanische Eigenart keineswegs verleugnet.

Unter den Altarbildern in kleineren Florentiner Kirchen steht das grosse und ausserordentlich figurenreiche Wunder der Brote und Fische in S. Gervasio wohl an erster Stelle. Trotz seines ungewöhnlich vielgestaltigen Aufbaues und des ausserordentlich reichen, teilweise sehr reizvollen Details besitzt es alle Vorzüge klarer Bildmässigkeit. Wesentlich schwächer und der Dramatik des Vorwurfs nicht entsprechend ist die Steinigung des hl. Stephanus an der gleichen Stelle. Ebenso ermangelt der Einzug Christi in der Akademie jedes dramatischen Momentes. Es ist eine jener Schöpfungen Titis, die bei allen kompositionellen und zeichnerischen Vorzügen inhaltlich monoton und leer wirken. Zweifellos trägt die scheckige Buntheit und der unangenehme Anblick zahlloser geöffneter Münder ein gutes Stück zu diesem Eindruck bei. All die vielen nicht für Florenz bestimmten Altarbilder Titis zu erwähnen würde kaum möglich sein; als einige der bemerkenswerteren seien hier genannt: die mit vielen porträthaften Köpfen ausgestattete Hochzeit zu Kana in der Villa Bombicci zu Collazzi (Abb. 148), die Stigmatisierung des hl. Franciscus in S. Francesco zu Pisa — eine in Titis Werk vereinzelt dastehende Mondscheinszene —, der ausdrucksvolle Unglaube des Thomas in der Kathedrale von Borgo S. Sepolcro (Abb. 149) und — als eines der wenigen Werke des Künstlers ausserhalb Toskanas und Italiens — die Auferweckung der Tochter des Jairus in der Wiener Galerie (Abb. 150).

Wenn auch die Hauptbedeutung des Künstlers auf dem Gebiete des Kirchen- und Tafelbildes liegt, so nimmt er doch als Freskomaler in der Zeit von 1570 bis 1600 ebenfalls eine markante Stellung ein. Als die Malerkapelle der SS. Annunziata mit allegorischen Wandbildern ausgeschmückt wurde, fiel ihm die Dar-

Abb. 149. Santi di Tito, Der Unglaube des Thomas
Borgo S. Sepolcro, Kathedrale

stellung des Salomonischen Tempelbaues[1]) (als Allegorie der Architektur) zu, eine offenbar mit grosser Sorgfalt vorbereitete gediegene Arbeit von kühler und heller koloristischer Wirkung (1570). Die ausdrucksvollen, sprechend lebendigen Porträtköpfe bringen einen Akzent von Frische in die sonst bemerkenswert streng gehaltene stilistische Wirkung des Ganzen, die durch den architektonischen Hintergrund noch in bewusster Weise betont wird (Abb. 151). Auch in den Lünetten des Chiostro grande von S. Maria Novella ist die Vereinfachung des Stiles die kennzeichnende Note Titis: in der Engelmahlzeit des hl. Dominicus kehrt er sogar zu der altertümlichen symmetrischen Anordnung der Tafel zurück. Ein weiteres wichtiges Fresko Titis ist das umfangreiche Gastmahl im Hause Simons mit der schon von Borghini gerühmten Gestalt der vor Christus knienden Magdalena, das er für das Refektorium der Serviten in der SS. Annunziata schuf.

Endlich war ein grosser Teil seiner Tätigkeit der Bildnismalerei gewidmet, für die er (wie schon viele seiner Altargemälde und Fresken zeigen) eine ungewöhnliche Begabung mitbrachte. Manche seiner Porträts — ganz besonders das sprühend unmittelbare Mädchenbild in den Uffizien — sind in der Tat von einer ausserordentlichen Lebendigkeit des Ausdrucks. Um so mehr ist es zu bedauern, dass er sich in den meisten allzusehr gehen liess — wenigstens hat es nach den Worten Baldinuccis und dem, was man öfters an Bildnissen in seiner Art zu sehen bekommt, diesen Anschein. Baldinucci will wissen, dass er in den ihm aufgetragenen Bildnissen selten mehr als das Gesicht selber malte, und sogar dieses in manchen Fällen ziemlich lieblos; den Rest überliess er seinen Gehilfen. Auch von seinen Altarbildern ist ja leider zu sagen, dass viel Minderes neben Gutem und Ausgezeichnetem einherläuft, viel Schulgut neben den eigenhändig und sorgfältig ausgeführten Dingen. Natürlich trug dies ausserordentlich dazu bei, sein Ansehen zu verringern; in der Tat sollen einige der besten seiner Schüler, des Massenbetriebes satt, seine Lehre verlassen haben.

Als der Künstler 1603 gestorben war, blieb eine stattliche Reihe unvollendeter Arbeiten in seiner Werkstatt zurück. Tiberio Titi, der Sohn und Schüler des Meisters, hat das meiste davon, so gut er es vermochte, fertiggestellt, starb aber bald nach seinem Vater.

1) Eine (quadrierte) Vorzeichnung dazu in den Uffizien (Nr. 755 F); abweichend der Entwurf Nr. 752 F. — Die Uffizien besitzen weitere ausgeführte Bildentwürfe Titis, ebenso eine Reihe von Gewandstudien in Rötelmanier und ausgezeichnete, lebendige Kinderköpfe, wie denn Santi di Tito überhaupt — darin ein echter Florentiner — als Beobachter des Kindes die Traditionen des Quattrocento und des Andrea del Sarto in seiner Weise fortgeführt hat.

Selbständig ist er nur in kleinen, miniaturhaft durchgeführten Bildnissen hervorgetreten (sein Selbstporträt befindet sich in den Uffizien). Ein begabterer Fortsetzer Titis war der um 1560 geborene

Abb. 150. Santi di Tito, Auferweckung der Tochter des Jairus
Wien, Kunsthistorisches Museum

Lodovico Buti, den man im Chiostro grande von S. Maria Novella und in der Comfraternita di S. Pier Maggiore als Freskanten kennen lernen kann. Leider ist seine Erscheinung der hl. Jungfrau

vor dem seligen Reginald in S. Maria Novella wie die meisten solcher Lünettenbilder sehr schlecht erhalten. Man erkennt immerhin den starken Einfluss Titis und gewisse Anregungen von seiten

Abb. 151. Santi di Tito, Salomos Tempelbau (Fresko)
Florenz, SS. Annunziata (Malerkapelle)

des Andrea del Sarto. Die Himmelfahrt in Ognissanti, eines der wenigen Altarbilder Butis, ist eine angenehme Komposition, die in der Hauptfigur auf Santi di Titos Auferstehung in S. Croce zurückgeht. Ebenso ist die figurenreiche grosse Speisung der Zehntausend

in S. Stefano dei Cavalieri zu Pisa von Titis Bilde gleichen Gegenstandes in S. Gervasio abhängig. Hier verrät sich Buti als ein Meister, der einen klaren Raumeindruck und glücklichen Farbenzusammenklang zu schaffen weiss, sogar über das bei Titi Gegebene hinaus. Auch die Typen und Gestalten Butis haben eine gewisse

Abb. 152. Agostino Ciampelli, Trauerfeier für Michelangelo
Florenz, Casa Buonarroti

individuelle Nüance. Man merkt das Streben seinen Meister zu überflügeln, den er übrigens nur um wenige Jahre überlebt zu haben scheint.

Buti ist an Fruchtbarkeit und weitreichendem Einfluss nicht mit dem um 15 bis 20 Jahre jüngeren Agostino Ciampelli zu vergleichen, der ebenfalls während seiner ganzen künstlerischen Laufbahn (gestorben erst 1642) ein getreuer und dankbarer Fort-

setzer Titis geblieben ist — bezeichnet er sich doch noch 1618 in der Signatur eines Altarbildes in Borgo S. Sepolcro als Sancti Titi pictoris excellentissimi alumnus. Er ist seinem Lehrer wie seinem Mitschüler Buti ausserordentlich ähnlich: tüchtig in Komposition und Zeichnung, aber stark am Modell klebend und daher leicht ans Triviale streifend, nicht unsympathisch im farbigen Geschmack, freilich mit einer ausgesprochenen Vorliebe für glasige Lokalfarben (namentlich für Rot und Blau) und für harte Helldunkelkontraste. Ein grosser Teil seiner Werke ist in Rom entstanden, wo er sich seit 1614 überwiegend aufgehalten hat — 1623 wurde er sogar Princeps der Accademia di S. Luca —, aber die römische Grossartigkeit scheint wenig auf seine florentinische Eigenart gewirkt zu haben. Immerhin ist in seinen Arbeiten eine gewisse grössere Breite und Wuchtigkeit als bei Buti festzustellen.

In Florenz ist Ciampelli hauptsächlich aus dem fast quadratischen Deckenbild der Trauerfeier für Michelangelo in der Casa Buonarroti kennen zu lernen (Abb. 152), einem Sotto-in-su-Stück mit unangenehm grossen Repoussoirfiguren in bravouröser Verkürzung, die den eigentlichen Gegenstand in jedem Sinne des Wortes in den Hintergrund drängen. Sympathischere Werke des Künstlers besitzen Città di Castello und Borgo S. Sepolcro. Hier ist besonders das bereits erwähnte Altarbild von 1618 hervorzuheben, eine ausgezeichnete, mit voller Beherrschung aller räumlichen Motive gestaltete Marter des hl. Bartholomäus (aus S. Bartolommeo, heute in der Galerie von Borgo). Ciampelli versteht derartige Vorgänge mit grosser Lebhaftigkeit und Anschaulichkeit festzuhalten; Beispiele dafür sind namentlich die beiden Fresken mit dem Martyrium des hl. Vitalis in der Kirche dieses Heiligen in Rom[1]). Überhaupt ist der grössere Teil seines Schaffens der biblischen Historie in der Art Santi di Titos gewidmet. Mit solchen Darstellungen beteiligte er sich an der Ausmalung von S. Prassede[2]), des Gesù und der Laterankirche in Rom, ferner malte er neben Pietro da Cortona in S. Bibiana Geschichten aus der Legende dieser Heiligen (1623 bis 1624), tüchtige „gekonnte" Wandbilder, die mit ihrer nüchternen Routine von den genialen Jugendversuchen eines Neuerers und Feuerkopfes wie Pietro da Cortona eigentümlich genug abstechen.

In S. Giovanni de' Fiorentini befindet sich Ciampellis wohl erfreulichstes römisches Altargemälde, der Tod des hl. Antonius Abbas. Die ausdrucksvolle, schlichte Art, wie der Vorgang in der unteren

1) Eine Kompositionsstudie zu der Folter des hl. Vitalis als „Stradanus" in den Uffizien (Nr. 5137).

2) Kompositionsentwurf zu dem Fresko des Ecce homo in S. Prassede im Museum zu Grenoble (Abb. 153).

Hälfte dieses Bildes dargestellt ist, hat etwas unmittelbar Wirkendes wie wenige Werke des sonst mehr gewandten als tiefen Meisters; auch das Emporschweben der von Engelgruppen getragenen Seele (in Gestalt eines zarten Jünglings) ergreift durch den schönen Rhythmus der Bewegung. Sehr eigenartig in seiner bewusst altertümlichen Art ist der Kruzifixus mit Heiligen in der Sakristei von S. Prassede. Das grosse, für die Peterskirche geschaffene Altarbild mit den Heiligen Simon und Judas Thaddäus (heute in der Galle-

Abb. 153. Agostino Ciampelli, Ecce homo (Freskoentwurf)
Grenoble, Museum

ria del Musaico des Vatikans) wirkt ebenfalls durch einen gewissen, absichtsvollen Primitivismus, der sich malerisch — wie öfter bei Ciampelli — starker, dabei glasig-harter Helldunkelkontraste bedient. Dagegen ist der Einzug Christi in Jerusalem im Museo Nazionale von Neapel, der dort der bolognesischen Schule zugeschrieben wird, ganz auf Leben, Farbe und Bewegung eingestellt[1]). Der Zusammenhang mit dem Bilde Titis in der Akademie zu Florenz ist unverkennbar. Schliesslich mögen noch als typische, mehr durch-

1) Die Kompositionszeichnung befindet sich im Berliner Kupferstichkabinett.

schnittliche Gestaltungen biblischer Vorgänge im Tafelbild die Predigt Johannis und die Schaustellung Christi genannt sein, die in der Schleissheimer Galerie (Nr. 625 und 626) aufbewahrt werden (früher als Matteo Rosselli).

Nach einer ganz anderen Richtung als Buti und Ciampelli entwickelte sich Andrea Boscoli, der in seinen ersten Arbeiten nach Baldinuccis Zeugnis völlig im Fahrwasser seines Lehrers segelte, später aber zu einem merkwürdig flackernden, unruhigen Helldunkelstil gelangt ist, der seine Werke von denen der übrigen Titi-Schüler stark unterscheidet. Boscoli ist von Natur mehr Zeichner als Maler. Die Besonderheit seiner sehr sicher und geistreich hingeschrieben lavierten Federzeichnungen besteht in einer Umsetzung des Helldunkeleindrucks einer mit Vorliebe sehr bewegten figürlichen Komposition in isolierte Flecke von meist bizarrem Umriss, die scharf gegen den hellen Grund abgesetzt sind. In den zahlreichen Rötelstudien (vorwiegend männlichen Akten) werden die Flecken durch Schraffierung nach einer einzigen Richtung hervorgebracht. Diese sonderbare Manier sichert Boscolis Zeichnungen einen ganz eigenen Charakter (vgl. Abb. 154); gelegentlich erreicht er durch sie sogar verblüffende Wirkungen. Obwohl es ihm keineswegs an Phantasie und eigener Bilderfindung fehlt, liebt er es doch besonders, die von ihm persönlich geschätzten Werke anderer Meister in seiner Fleckenmanier abzuzeichnen und sie dadurch trotz materiell getreuer Wiedergabe stilistisch völlig umzudeuten. So ist er — wie Baldinucci erzählt — mit den Lünetten im Hofe der SS. Annunziata verfahren und, wie es scheint, noch in vielen anderen Fällen[1]).

Von Boscolis selbständigen Fresken und Bildern ist wenig erhalten. Bei den Lünettenfresken von S. Maria Novella und S. Pier Maggiore ist er mit je einer Historie vertreten. Das an letzterer Stelle befindliche Martyrium des hl. Bartholomäus von 1587[2]) fällt mit seinen übertriebenen Helligkeiten, aus denen die Schatten stark hervorspringen, merkwürdig aus der Titi-Tradition heraus. Es ist auch im übrigen eine arg manierierte Leistung; die verschiedenen Kompositionsrequisiten Titis werden von Boscoli willkürlich, als schematische Behelfe, verwandt. Ein signiertes und von 1593 datiertes Altarbild mit der Verkündigung befindet sich ferner im Carmine zu Pisa, andere meist von Bewegung und Figuren über-

1) Eine dieser Abzeichnungen befindet sich in den Uffizien (Nr. 827 F) als Original Poccettis. Andere derartige Kopien sind in den Handzeichnungssammlungen von Berlin, München (Nr. 2336), Florenz usw. Meist ist darin Poccetti zum Vorbild genommen, daneben aber auch Meister wie Cigoli (Uffizien Nr. 800 F) und Pontormo (vgl. S. 168, Anm.).

2) Der flott heruntergemalte Entwurf hierzu ward durch d'Achiardi (La Collection Messinger, Rom 1910) als Werk des Taddeo Zuccari veröffentlicht.

quellende Werke sah Lanzi im Piceno und in den Marken. Ein Hauptwerk des Künstlers ist das von 1599 datierte, signierte Hochaltarbild in S. Giovanni Battista zu Rimini (schlecht erhalten).

Die trotz ihrer Unarten nicht einer gewissen Brillanz ent-

Abb. 154. Andrea Boscoli, Salmacis und Hermaphroditus (Zeichnung)
Dresden, Kupferstichkabinett

behrende fleckige Kompositionsweise Boscolis fand zu ihrer Zeit manche Freunde. Jüngere Meister wie Cristofano Allori benutzten seine kapriziösen Einfälle als Vorlagen für einzelne ihrer Bilder; Jacques Callot stach nach ihm in geschickter Anpassung an seinen bizarren Vortrag die Heilung einer vom Teufel Besessenen und

P. de Jode nach seinen Zeichnungen eine Folge von 14 Passionsszenen. Alle diese Kompositionen haben in den Bewegungen wie in der Gruppierung etwas an die niederländischen Manieristen des Spranger-Kreises erinnerndes Verzerrtes und Übertriebenes. Unzweifelhaft existieren denn auch zwischen dieser Künstlergruppe und Boscoli gewisse Zusammenhänge. Schon durch seine reiche, vielfach dem Absonderlichen huldigende Erfindungsgabe[1]) war er ganz dazu prädestiniert, mit den phantasievollen, zum Bizarren neigenden Nordländern in befruchtende Wechselwirkung zu treten. In Florenz dagegen hat Boscoli, der uns von Baldinucci als eine reizbare und phantastische, dabei eitle und eigensinnige Persönlichkeit geschildert wird, keinen grösseren Einfluss ausgeübt. Er ist ungefähr um dieselbe Zeit wie Lodovico Buti, wenige Jahre nach Titis Ableben, gestorben.

Von allen Schülern Santis darf Gregorio Pagani, obwohl keineswegs der jüngste (geboren 1558), ohne Zweifel als der „modernste" bezeichnet werden. Er wäre vielleicht in der vom Manierismus zum Stil des XVII. Jahrhunderts überleitenden Bewegung zu einer wichtigeren Rolle berufen gewesen, hätten nicht gleichstrebende Künstler wie Passignano und namentlich Cigoli ihn, den weniger fruchtbaren, in die zweite Reihe gedrängt und nach seinem verhältnismässig frühen Tode (1605) vollends bald in Vergessenheit gebracht. Baldinucci, der uns über Paganis Leben ausführliche Notizen hinterlassen hat, berichtet, dass der frühreife Künstler in Titis Werkstatt bald ein bevorzugter Mitarbeiter des Lehrers wurde, aber, des handwerksmässigen Betriebes überdrüssig, sich von ihm abwandte und mit Macchietti enge Freundschaft schloss. Gegen 1585 entstand als seine erste grössere selbständige Arbeit eine Freskolünette im Chiostro grande von S. Maria Novella: der hl. Dominicus erhält von Honorius III. die Bestätigung seines Ordens. In der räumlich angenehmen und bildmässigen Komposition, der lebhaften und starken Farbengebung, den Kostümen, Haltungen und Typen ist diese Lünette noch in der Nachahmung des Stiles von Santi di Tito befangen. Aber schon geht das Streben des jungen Künstlers deutlich dahin, einen grossen, kraftvollen Schwung in das Ganze zu tragen, die kleinherzige Nüchternheit Titis zu überwinden durch mehr Fluss und Bewegung im linearen Rhythmus sowie durch mehr Abwechslung in den Kostümen und Haltungen der Gestalten[2]).

1) Ein gutes Beispiel ist die in Weimar aufbewahrte lavierte Federzeichnung mit dem Triumph des Bacchus (abgeb. in den Zeichnungen alter Meister im Museum zu Weimar II, 14), eine geistreich-bizarre Rundkomposition. Gegenständlich verwandt, aber friesartig disponiert die einst dem Marchese Corsi gehörige bacchische Szene (Abb. in Etruria pittrice Tav. LXX).

2) Das um die gleiche Zeit entstandene Fresko mit dem Martyrium des hl. Johannes Evangelista in dem Hofe der Confraternita di S. Pier Maggiore steht dem Do-

In den folgenden Jahren soll Pagani unter der Einwirkung Baroccis und in kollegialem Wetteifer mit Cigoli bestrebt gewesen sein, über die harte Farbengebung und Zeichnung der Manieristen zu einer mehr malerischen und der Natur näher kommenden Auffassung zu gelangen. Leider ist von den bei Baldinucci erwähnten Gemälden der Übergangszeit, die grösstenteils für spanische Besteller bestimmt waren, heute nichts mehr nachzuweisen. Dagegen nötigen die erhaltenen Werke aus Paganis reifster Zeit zu einer gewissen Vorsicht gegenüber den übertriebenen Lobeserhebungen Baldinuccis und derjenigen späteren Schriftsteller, die auf ihm fussend den Künstler neben Cigoli als einen „Reformator" der florentinischen Malerei bezeichnet haben. An erster Stelle ist unter Paganis reifen Schöpfungen die von 1592 datierte, vollsignierte S. Conversazione in der Petersburger Eremitage zu nennen. Sie stellt in einem symmetrischen, aber fliessend bewegten Aufbau paarweis kniend und stehend die Heiligen Margarethe von Cortona und Gregor den Grossen, Johannes den Täufer und Franciscus dar, die in schön gerundeter Gruppe die vor einer Nische thronende Madonna mit dem segnenden Kinde umgeben. Es ist ohne Zweifel das für Giovanni Berti geschaffene Bild, das der Besteller (nach Baldinucci) für sein Landgut in Val d'Elsa bestimmt hatte.

Unmittelbar nach diesem zwar von Correggio und Barocci inspirierten, aber gleichwohl durch und durch florentinisch empfundenen Altargemälde entstand die im XVIII. Jahrhundert verbrannte und nur noch durch Kopien, Stiche und Zeichnungen kompositionell überlieferte Auffindung des hl. Kreuzes im Carmine, die stets als Paganis Meisterwerk, ja als eine der vorbildlichen Leistungen der späteren Florentiner Malerei überhaupt gegolten hat (vgl. Abb. 155). Es ist, wie man ohne weiteres zugeben muss, eine Komposition von einem für Florenz neuen Schwung der Bewegung und einheitlicher dramatischer Konzeption. Die Energie, mit der die wenigen Gestalten den Bildraum gliedern, das Suggestive, Unmittelbare jeder einzelnen, wenn auch noch so weit ausgreifenden Gebärde, lassen die Berühmtheit des Bildes durchaus verständlich erscheinen. Darüber darf indes nicht übersehen werden, dass auch hier im wesentlichen doch noch das Rezept des gemässigten Manierismus eines Santi di Tito befolgt worden ist: es handelt sich immerhin um ein bestimmtes, fertiges Schema, das dem Aufbau zugrunde liegt, mag

minicus-Wandbild stilistisch auffallend nahe. Obwohl von Baldinucci nicht erwähnt, scheint diese räumlich ausserordentlich glückliche Komposition ebenfalls ein Frühwerk Paganis zu sein. Neben den Stilmerkmalen der Titi-Schule tritt die Beziehung zu Macchietti deutlich hervor, dessen Laurentius-Marter hier offenbar als Vorbild gedient hat, sowohl für das Figürliche wie für die architektonisch-räumliche Anordnung.

sich auch in der Art, wie hier Überliefertes zu intensiver Gegenwartswirkung gesteigert worden ist, bereits das Empfinden einer neuen Generation ankündigen.

Als im Jahre 1600 die Broncetür des rechten Nebenportals an der Fassade des Pisaner Doms in Angriff genommen ward, wurden Pagani, der die Technik des Modellierens vollkommen beherrschte, drei der Reliefs: Geisselung[1]), Dornenkrönung und Gebet am Ölberg übertragen. Begreiflicherweise offenbaren diese Szenen in ihrer eleganten Beherrschung aller räumlichen und perspektivischen Künste, in ihrer geschickten Kombinierung des Hochreliefs in den Vordergrundfiguren mit dem immer flacher werdenden Relief des Mittel- und Hintergrundes sehr fühlbar das Empfinden des Malers. Dagegen kommen die starken, ausladenden Bewegungen, die Pagani seinen Gestalten zu geben liebt, vielleicht hier, wo sie einer rein plastischen Aufgabe dienen, besser zu ihrem Recht als in den Gemälden, in denen sie gar zu leicht als Pose wirken können.

Am Abschluss der Laufbahn des Künstlers steht eine Schöpfung von ungewöhnlichem Umfang: eine Ausgiessung des hl. Geistes im Chor des Doms von Pistoja, die Pagani wegen ihrer kolossalen Dimensionen an Ort und Stelle malen musste. Die ausserordentlich hohe, schmale Tafel zerfällt in zwei durch eine starke Cäsur voneinander getrennte Bildhälften: in einen unteren Teil mit dem Gewimmel der lebhaft agierenden Apostel um die in der Mitte sitzende Maria und eine nach oben verklärend abschliessende Engelglorie von ungewöhnlich steif-symmetrischer, aber immerhin eindrucksvoller Anordnung. Obwohl das Ganze schon durch die Art der Aufstellung sowie durch seine riesenhaften Abmessungen einer gewissen monumentalen Wirkung sicher ist, erweckt es doch von Paganis grossdekorativem Talent nur eine mässige Meinung. Ausdrucksvoll und von einer gewissen weichen, schwärmerischen Sentimentalität sind dagegen manche der Typen unter den Engeln und Aposteln mit ihrer empfindsamen, leichten, seitlichen Neigung des Kopfes. Dies Motiv, das von dem Künstler auch in einem übrigens wenig bedeutenden Bilde der Uffizien von 1604 (Tobias heilt seinen Vater), verwandt worden ist, wird im XVII. Jahrhundert zum Allgemeingut der ganzen Schule, besonders im unmittelbaren Kreise Paganis (Cristofano Allori und Matteo Rosselli). Sonst aber ist die Bedeutung Paganis, wie man gerade an dieser nach dem Höchsten strebenden Leistung deutlich sieht, mit der des um ein Jahr jün-

1) Hierzu eine vorbereitende Kompositionsstudie im Gegensinne in den Uffizien (Nr. 10 498).

geren Cigoli nicht zu vergleichen. Während dieser höchst lebhafte und vielseitig orientierte Geist der Florentiner Malerei tatsächlich

Abb. 155. Gregorio Pagani, Auffindung des hl. Kreuzes (verbrannt)
Nach einem Stiche des XVIII. Jahrhunderts

neues Blut zuführt, bleibt Pagani bei vereinzelten Neuerungsversuchen stehen. In ihrer Zusammenhanglosigkeit können sie nur wenig an dem überragenden Eindruck ändern, dass man in ihm mehr einen

Fortsetzer der Bestrebungen Titis in modernem Gewande zu erblicken hat als einen „Reformator".

Wie sehr der Künstler sogar noch zuletzt in den kompositionellen Gedanken seines ersten Vorbildes befangen geblieben ist, mag aus der Hochzeit zu Kana entnommen werden, die er für die Kirche S. Francesco zu Pistoja begonnen, aber halbfertig hinterlassen hat (durch Matteo Rosselli beendet). Die Ähnlichkeit mit dem Bilde gleichen Gegenstandes von Santi di Tito in Collazzi ist unverkennbar, wenn Pagani auch das diagonale Kompositionsschema seines Lehrers mit einem freieren Zuge zu beleben verstanden hat. Verglichen mit Titi erscheint seine Darstellung in der Tat grösser, geschlossener, der Gesinnung des barocken Jahrhunderts näher kommend; überflüssige episodische Zutaten wie die Wein einschenkenden Knaben im Vordergrunde sind durch ruhigere und würdigere Motive ersetzt, ebenso finden die kleinlichen Bogenöffnungen im Hintergrund bei Pagani keine Gnade mehr. Sehr wohltuend wirkt es, dass statt dessen die obere Hälfte der Komposition als neutrale Folie behandelt worden ist — ein Entschluss, zu dem sich Titi schwerlich aufzuraffen vermocht hätte.

Das Befangene, das trotz aller solchen in die Zukunft weisenden Züge doch stets in Paganis Schaffen wiederkehrt, trägt ein anderes Werk seiner letzten Zeit, die heute im Carmine befindliche Anbetung der Könige, wieder in besonders deutlicher Weise zur Schau. Vielleicht ist dies Altarstück identisch mit einem nach Baldinucci für Neri Alberti gemalten Anbetungsbilde, das der Künstler selber als „cosa gretta" bezeichnete. Wenigstens würde eine derartige Selbstkritik auf das erst später in den Carmine gelangte und für seinen gegenwärtigen Platz durch Anstückung vergrösserte Gemälde in der Tat sehr gut passen. Die Komposition ist ein merkwürdig unentschiedenes Gemisch aus zentral und friesartig gedachter Anlage; die Auffassung hat etwas ausgesprochen Genrehaftes, das sich allerdings mit der mutmasslichen Bestimmung des Werkes für eine Privatkapelle leicht vereinigen liesse. Der jugendliche dritte König, eine unverkennbar porträtmässige Figur, dürfte das Bildnis des Bestellers sein.

Kapitel V

Venezianische Einflüsse. Domenico Passignano und sein Kreis. Jacopo Ligozzi

In noch ausgeprägterer Weise als Pagani steht der ungefähr gleichaltrige Passignano (eigentlich Domenico Cresti) an der Grenze zweier Epochen. Er ist — als ungefähr Achtzigjähriger — erst im Jahre 1638 gestorben und hat auf die weitere Entwicklung der florentinischen Kunst einen ungleich stärkeren Einfluss ausgeübt als irgendeiner der direkten Fortsetzer Santi di Titos. Sein Verdienst ist es in erster Linie gewesen, dass die Florentiner, die in malerischer Beziehung gegenüber den oberitalienischen Schulen so ausserordentlich zurückgeblieben waren, Kontakt mit der venezianischen Kunst gewannen. Kommt man von den harten, bunten Zeichnern des Titi-Kreises, so überrascht in Passignanos Werken aufs angenehmste ein warmer, tiefer Gesamtton, eine wohltuende Harmonie der Lokalfarben, wie denn die ganze Bilderscheinung auch in linear-kompositioneller Hinsicht ruhiger, flächiger, monumentaler geworden ist.

Passignanos Anfänge wurzeln im Manierismus. Seine ersten Lehrer waren Macchietti und Naldini; entscheidender aber wurden die Anregungen von seiten Federico Zuccaris, in dessen Atelier er um die Mitte der siebziger Jahre eintrat. Unter Zuccaris Mitarbeitern an dem Riesenfresko der Domkuppel war er neben Carducci der begabteste. Baldinucci weiss zu berichten, dass von seiner Hand einige der Hauptfiguren in der Kuppel herrühren, u. a. die allegorischen Gestalten der Zeit und des Todes. In Begleitung Federico Zuccaris (vgl. S. 460) begab er sich dann nach Rom und weiterhin nach Venedig, wo auf ihn die grossen Koloristen, Tizian, Tintoretto usw., starken Einfluss gewannen. Crestis Werke aus jener für seine Entwicklung entscheidenden Periode sind heute grösstenteils verloren. Die bedeutendste erhaltene Probe seines damaligen Könnens ist das Altarbild der Verkündigung, das für einen römischen Auftraggeber bestimmt war und in der Chiesa Nuova neben den Hauptwerken eines Barocci, Caravaggio und Rubens einen ehrenvollen Platz erhielt. Erst im Jahre 1589 kehrte er aus Venedig in seine Heimat zurück und beteiligte sich an der künstlerischen Verherrlichung des Einzugs der Christine von Lothringen. Seine damals

ausgeführten Festdekorationen sind den Weg fast aller derartigen Gelegenheitsarbeiten gegangen.

Das monumentale Werk, welches Passignanos Ruf in Florenz für die ganze Folgezeit fest begründen sollte, sind die beiden für die Familie Salviati ausgeführten Wandgemälde in S. Marco (vgl. Abb. 156), mit denen er rivalisierend neben den Altartafeln Alloris, Naldinis und Poppis auftrat. Schon diese Fresken besitzen ganz die ruhige Haltung in Linie und Komposition, die den Künstler später als einen der „Reformatoren" der heimischen Malerei erscheinen liessen. Beide Wandbilder haben religiöse Zeremonien zum Gegenstand. Man bemerkt indes wenig von der festlichen Haltung, die man in Venedig derartigen Szenen zu geben verstand. Die kompositionelle Anordnung und die farbige Gesamtwirkung erinnern vielmehr auffallend stark an Schöpfungen verwandten Inhalts von Federico Zuccari. Besonderes Interesse fanden bei den Zeitgenossen die auf beiden Darstellungen in grosser Menge angebrachten Bildnisse bekannter Persönlichkeiten und zumal die den Vordergrund beherrschenden Akte sitzender Athleten. Wir Heutigen können nicht finden, dass der Künstler durch derartig brutal vorgeschobene und inhaltlich als Fremdkörper wirkende Repoussoirfiguren der geschlossenen Wirkung seiner Fresken einen Gefallen erwiesen hat. Von diesem Einwand abgesehen, verdient die kraftvoll straffe und das Wesentliche hervorhebende Zeichnung seiner Akte allerdings das zeitgenössische Lob durchaus. Das ruhig Lässige ihrer Haltung wirkt um so stärker, als es in dem Altarbild von Poppi mit seinen schrill kreischenden Bewegungsmotiven eine äusserst günstige Folie hat (vgl. Abb. S. 311). Bemerkenswert ist übrigens, dass dem Beifall der künstlerischen Sachverständigen bald die Empörung der Zeloten über diese „anstössigen" Nudi folgte. Aber ihren Anfeindungen zum Trotz konnten sich Passignanos Fresken unretuschiert und unverdeckt bis zum heutigen Tage erhalten[1]).

Von einer ganz anderen Seite zeigte sich der Künstler kurz darauf in dem Altarbild der Predigt Johannis des Täufers in S. Michele Visdomini (Abb. 157). Der venezianische Einfluss dominiert hier in der koloristischen Behandlung durchaus, und die kompositionell-malerische Gestaltung hat über Titi hinaus eine Klärung und Vereinfachung erreicht, die es begreiflich macht, dass man schon frühzeitig dies Werk neben den ersten bedeutenden Proben Cigolis als eine wichtige Etappe in der Florentiner Malerei angesehen hat.

1) Passignanos Frühzeit dürfte auch die Lünette mit der Kreuzigung Christi in der Confraternita di S. Pier Maggiore angehören (im Raum hinter dem Chiostrino). Auch hier befinden sich im Vordergrund wieder die muskulösen männlichen Akte, die von den Fresken der Cappella Salviati her bekannt sind.

Abb. 156. Domenico Passignano, Prozessionsfresko in S. Marco (Cappella Salviati)

Die übersichtliche Disposition der Figurengruppen, die bildmässige Klarheit der ganzen Szene, die geschickte Verwendung des Helldunkels sind in der Tat Qualitäten, die Passignanos erstes grosses biblisches Historienbild über die Bestrebungen des Vasari-Kreises und der Titi-Gruppe hinausheben. Aber neben Cigoli, dieser starken, belebenden, schöpferischen Individualität, wirkt seine kühle, objektive Art doch immerhin temperamentlos und uninteressant. Niemals verleugnet sich in seinen Bildern die kühle Rechnung des Verstandes. Allzuleicht macht sich in seinen Gestalten etwas Modellhaftes, künstlich Gestelltes, nicht mit dem inneren Auge Gesehenes geltend und lässt an der sicherlich bewundernswerten, einfachen und abgeklärten Art seiner Zeichnung keine reine Freude aufkommen. Selbst in malerischer Beziehung, wo seine historischen Verdienste besonders deutlich zutage treten, kann kein Vergleich mit Cigoli gezogen werden. Die Einheit und Wärme des Tones, die Cresti nach venezianischem Vorbilde erstrebte, erreichte er auf Kosten der Leuchtkraft des Kolorites, ja sogar zum Schaden der Konservierung seiner Werke. Er liebte es, die Farbe ganz dünn und unter reichlichem Zusatz dunklen Firnisses aufzutragen — ein Verfahren, das die Mehrzahl seiner Bilder schon frühzeitig dem völligen oder teilweisen Ruin preisgegeben hat.

Passignano als einen Begründer des florentinischen Seicentostiles hinzustellen, geht daher kaum an, mag man auch zugeben, dass vieles von seiner Kunst im XVII. Jahrhundert weitergewirkt hat. Charakteristisch für seine den tieferen Erschütterungen unzugängliche Natur ist die Art, wie auf ihn der Aufenthalt in Rom eingewirkt hat. Unter Clemens VIII. wie unter Paul V. war er verschiedentlich an bedeutenden künstlerischen Unternehmungen beteiligt; gleichwohl ändert die römische Atmosphäre an seiner künstlerischen Gestaltungsweise kaum etwas Wesentliches. Sein Hauptwerk in Rom ist die Deckenausmalung der von Paul V. neuerbauten Sakristei von S. Maria Maggiore, eine Arbeit von tüchtiger, aber einförmiger Zeichnung und einer gewissen Nüchternheit der Erfindung. Dargestellt ist die Krönung Mariä (als Mittelstück), rings um sie gruppiert verschiedene Szenen der Marienlegende, sämtlich in Freskotechnik ausgeführt. Auch die kleinere Sakristei der Cappella Paolina in der gleichen Kirche ist mit Fresken von Passignano ausgeschmückt: im Spiegel der Wölbung sieht man den Auferstandenen, der Maria Blumen überreicht, in den übrigen Kompartimenten der reich durch Stukkaturen gegliederten Decke alttestamentarische Szenen sowie die Mönchsheiligen Bernhard, Benedikt, Augustinus und Albertus (Abb. 158), an den Wänden zwei Darstellungen aus den Kämpfen gegen die Ungläubigen (darunter das Dankgebet der Deutschritter nach Unterwerfung Preussens und Livlands; Abb. 159). Auch die Cappella Barberini in

Abb. 157. Domenico Passignano, Predigt des Täufers
Florenz, S. Michele Visdomini

S. Andrea della Valle ist ganz von Passignano ausgemalt worden. Auf dem Altar befindet sich eine recht steife Assunta, von den Breitbildern der Heimsuchung und des Tempelganges flankiert. In den Lünetten darüber sind die Verkündigung und die Geburt der Mariä dargestellt, die letztere in der üblichen Art eines Genre- und Kostümbildes. Die Gestalten von Propheten und Tugenden in den Pendentifs und der Kuppel bieten wenig Bemerkenswertes und dürfen mit den grossartigen Fresken Domenichinos im Chor und Schiff dieser Kirche nicht entfernt verglichen werden.

Zur Ausschmückung von S. Peter ist der Künstler wiederholt herangezogen worden. Seine für die Kapelle Clemens' VIII. auf Schiefer gemalte Kreuzigung Petri, eine mit grossem Aufwand an Figuren „interessant" komponierte Historie, ist, wie so viele Bilder Passignanos, rasch verfallen und zugrunde gegangen[1]). Das gleiche Schicksal erlitt in noch kürzerer Zeit ein 1625 oder wenig später gemalter Tempelgang Mariä, während der kurz vorher entstandene Unglaube des Thomas erhalten blieb (heute aus S. Peter in den Vatikan überführt). Es ist unter Passignanos Altargemälden trotz einer gewissen Leere eines der monumentalsten und geschlossensten, freilich ganz auf die Fernwirkung berechnet und nur so zu geniessen. Den stärksten und unmittelbarsten Eindruck erreicht Passignano überhaupt in jenen Werken, wo er sich auf wenige, einfach bewegte Gestalten beschränkt und alle pathetischen und theatralischen Nebenwirkungen beiseite lässt. Es gelingt ihm in solchen Fällen tatsächlich eine Konzision und Monumentalität der Bildwirkung zu erreichen, die sich in gleichem Masse wie auf den kompositionell-zeichnerischen Stil auch auf die malerische Gestaltung gründet. Ein würdiger Repräsentant dieser Richtung im Schaffen Passignanos ist die Grablegung der Galerie Borghese in Rom, klar und streng im linearen Rhythmus und in der Farbe gut erhalten. Ähnlich eine (dem Palma giovine zugewiesene) Darstellung des gleichen Gegenstandes im Museo Nazionale zu Neapel, in welcher der Helldunkelgegensatz sehr kraftvoll herausgearbeitet und der Körper Christi von stärkster plastischer Modellierung ist. Auch die Vertreibung Adams und Evas aus dem Paradiese (Galerie Barberini in Rom) gehört in ihrer klaren Bildmässigkeit zu dieser Gruppe von Bildern; leider hat ihre Wirkung durch den Erhaltungszustand erheblich gelitten.

In Florenz lernt man den Künstler hauptsächlich aus seinen kirchlichen Gemälden kennen. Bemerkenswerte Ausnahmen hiervon bilden eine für Michelangelo Buonarroti den Jüngeren gemalte

1) Gestochen 1611 von Callot in seiner Folge der „Tableaux de Rome".

Abb. 158. Domenico Passignano, Deckenfresken in S. M. Maggiore zu Rom
(Sakristei der Cappella Paolina)

Darstellung aus dem Leben seines grossen Verwandten (Michelangelo erläutert dem Papst Paul IV. das Modell der Peterskirche) und das ziemlich unglücklich wirkende und stark verblichene Kolossalbild im Salone des Palazzo Vecchio (Cosimo I. wird als Grossmeister des Stephansordens eingekleidet). In dem Gemälde der Casa Buonarroti erscheint Passignano neben Künstlern einer jüngeren Richtung, neben einem Biliverti, Rosselli und Cristofano Allori, und es fällt auf, wie hart und unmalerisch seine Art doch noch neben diesen Hauptstützen des Florentiner Seicento berührt. Fast fühlt man sich durch die merkwürdig hellen Farbtöne des Bildes — Lackrot, Blau und Weiss dominieren — an Santi di Tito erinnert.

Unter den Florentiner Altarbildern ist die Geburt Christi in der Pfarrkirche von Impruneta (nahe Florenz) eines der wenigen zeitlich genau zu fixierenden (von 1602 datiert). Es ist räumlich interessant gelöst, wenn auch im übrigen von einer gewissen Härte und Trockenheit der Komposition. Der gute Erhaltungszustand bringt den angenehmen farbigen Effekt besonders zur Geltung. In S. Marco befindet sich ausser den Fresken der Cappella Salviati noch das ziemlich verblasste Bild der Mannahlese, eine historische Komposition in der Art der Johannispredigt von S. Michele und ebenfalls von glücklicher räumlicher Anordnung; das benachbarte Museum von S. Marco bewahrt ausserdem heute die Kreuztragung, ein ausgezeichnetes Beispiel der vornehm ruhigen Auffassung Passignanos. Man vergleiche seinen erschöpft niedergesunkenen Heiland, dem sich Veronika mit dem Schweisstuch naht, mit der brutal dramatischen Fassung des gleichen Vorganges durch Fabrizio Boschi, die an gleicher Stelle aufbewahrt wird. Dabei war Boschi Passignanos unmittelbarer Schüler!

In der SS. Annunziata entwarf Passignano für eine der Kapellen des Chores (Cappella Brunaccini) die architektonisch-plastische Dekoration und schuf hier in der (leider nicht gut erhaltenen) Heilung des Blindgeborenen eines seiner erfolgreichsten kirchlichen Bilder. Wenig davon entfernt, in der 1599 vollendeten Kapelle des Giovanni da Bologna, befindet sich eine Auferstehung Christi, die der Meister selber besonders hoch einschätzte. Die Invenzione sei so edel, pflegte er zu sagen, und die Bewegungsmotive von solcher Entschiedenheit, dass er selber betroffen davor stehen bleibe und es kaum zu glauben vermöge, dass diese Tafel sein Werk sei. Urteile von Künstlern über den Wert ihrer eigenen Werke überraschen oft durch allerhand Sonderbarkeiten. Es mag sein, dass in diesem besonderen Falle die sehr nachgedunkelte Farbe mit an der jetzigen Unverständlichkeit der hohen Einschätzung schuld

trägt — jedenfalls würden wir heute unter den Werken des Künstlers ganz andere hervorheben als gerade dies ziemlich nichtssagende Bild.

Einige recht erwähnenswerte Beispiele der Kunst des Meisters besitzen die kleineren toskanischen Zentren. Pistoja vor allem die Fresken in der Wölbung des Domes mit dem als Sotto-in-su kom-

Abb. 159. Domenico Passignano, Dankgebet der Deutschritter (Fresko)
Rom, S. M. Maggiore (Sakristei der Cappella Paolina)

ponierten Sturz der gefallenen Engel und den Lünettendarstellungen des Sündenfalls und der Vertreibung aus dem Paradiese (1603). Pescia eine ganz im Gegensatz zu der bisherigen Florentiner Tradition ruhig und schlicht komponierte Kreuzabnahme (in S. Stefano, farbig jetzt ganz verändert). Lucca in der Reihe der Altarbilder der Kathedrale zwei ausgezeichnete und besonders gut erhaltene Kompositionen: Kreuzigung (1598) und Anbetung der Hirten (1594). Die weit-

aus bedeutendere Kreuzigung ist in ein düsteres Licht getaucht, aus dem die Körper der drei Gekreuzigten fahl hervorschimmern. In starkem Ockerton ragt eine Fahne in die grauliche Nacht, mit dem Lackrot und Grün der Gewänder eminent malerisch zusammenklingend. So deutlich die venezianische Schulung sich hierin verrät, so wird sie doch durch die rein florentinische Empfindung im Zeichnerischen gebrochen. Und doch ist das Ganze eine Leistung von einheitlichem Guss, keineswegs ein unpersönlicher Kompromiss. Passignano muss in Lucca besonders gefallen haben, sicherlich nicht zuletzt wegen der für Toskana ungewöhnlich starken malerischen Qualitäten seiner Bilder. Ausser den beiden Altarstücken der Kathedrale erhielt er noch eine Legendendarstellung des hl. Hyacinthus für S. Romano in Auftrag, ein Bild, das nicht nur durch eine Reihe ausdrucksvoller Köpfe, sondern auch durch eine rhythmisch ungemein beschwingte Engelglorie ausgezeichnet ist. Der Erhaltungszustand ist leidlich.

Auch Pisa besitzt in der Schlüsselverleihung an Petrus in S. Francesco ein wohlerhaltenes Specimen des monumentalsten, konzentriertesten Stiles Passignanos. Die edle Ruhe der Figuren wird durch eine einfache Begleitarchitektur wirkungsvoll unterstützt. Ferner sei die schöne und nicht sehr nachgedunkelte Madonna in der Glorie mit Engeln und drei Heiligen in der unteren Bildhälfte hervorgehoben, die sich auf einem der Altäre von S. Francesco in Arezzo befindet. In Passignano endlich, dem Geburtsorte des Meisters, verdient eine al fresco gemalte Glorie in der Apsis der Vallombrosanerkirche ehrenvolle Erwähnung.

Es ist leichter zu sagen, worin Passignanos Stellung in seiner Zeit und innerhalb seiner Schule bestanden hat, als die bleibende Bedeutung des Künstlers fest zu umschreiben. Wodurch er in dem Florenz der Übergangsperiode vom Cinquecento zum Seicento neu und fördernd wirkte, ist einerseits die Herausgestaltung des malerischen Elementes als eines der stilbestimmenden Faktoren und andererseits die Abklärung, Vereinfachung, Veredelung der linearen Bilderscheinung. Das sind unleugbare historische Verdienste, aber doch mehr im Rahmen der Florentiner Schule als der gesamtitalienischen Kunst. Denn es ist zu bedenken, dass vom rein malerischen Gesichtspunkt aus Venedig, das Vorbild Passignanos, ungleich Originaleres, Ursprünglicheres hervorgebracht hatte und immer noch hervorbrachte. Und in linear-kompositioneller Hinsicht wieder war der Schritt vom Manierismus zum Barock von den Carracci in Bologna mit so unerhört suggestiver Kraft getan worden, dass Passignano daneben vollkommen verbleicht. Es ist allerdings unter Berufung auf Malvasia behauptet worden, dass der älteste der Car-

racci, Ludovico, bei dem Florentiner Meister im Atelier gelernt habe. Läge in der Tat ein derartiges Schulverhältnis vor, so müsste es für die historische Bewertung Passignanos unzweifelhaft als ausschlaggebend bezeichnet werden. Aber abgesehen davon, dass Malvasias Behauptungen mit Vorsicht aufgenommen sein wollen, ist eine entscheidende Beeinflussung des älteren Ludovico Carracci durch Passignano schon in Anbetracht ihres durchaus verschiedenen Stiles eine Unmöglichkeit; nur eine flüchtige Berührung zu einer Zeit, in welcher der Bolognese bereits als fertige, in sich abgeschlossene Persönlichkeit dastand, wäre denkbar.

In einer Beziehung jedoch kann Passignano wirklich mit dem ältesten der Carracci in Beziehung gebracht werden. Als ein Meister des Übergangs weist auch er mit seinem Schaffen kaum minder in eine neue Zeit hinüber wie er auf das Vergangene zurückschaut — darin völlig der Doppelstellung des Ludovico Carracci in Bologna gleichend. Aber das Florenz vom Ende des XVI. Jahrhunderts war an Originalität und Frische der künstlerischen Gedanken nicht mit dem eben zu höchster allgemeiner Bedeutung emporblühenden Bologna zu vergleichen. So kommt es denn, dass der Florentiner, verglichen mit dem gleichstrebenden und nahezu gleichaltrigen Bolognesen, uns heute unbedingt als der rückständigere erscheint. Dies um so mehr, als er von einer Persönlichkeit wie Cigoli, dem wirklichen Begründer des toskanischen Seicento, vollends in den Hintergrund gedrängt werden sollte.

Von Passignanos Schülern gehören Fabrizio Boschi und Ottavio Vannini schon ganz dem XVII. Jahrhundert an. Vannini war, wie Baldinucci berichtet, ein ziemlich selbständiger Mitarbeiter seines Lehrers und hat ihn bei vielen seiner Altarbilder unterstützt. Er soll in der Untermalung sorgfältiger verfahren sein als Passignano, weshalb sich gerade die mit seiner Hilfe ausgeführten Gemälde einer verhältnismässig guten Erhaltung erfreuen.

Während sowohl Boschi wie Vannini in ihren reifen Werken einen selbständigen Stil im Sinne des XVII. Jahrhunderts erreicht haben, bleibt der anscheinend mehr als Geschäftsmann denn als Künstler begabte Pietro Sorri aus Siena (1556 bis 1622) bis in letzte Zeit seines Schaffens ein nahezu sklavischer Nachahmer Passignanos. Er ist schon in dessen venezianischen Epoche bei ihm in die Lehre gegangen. Später wurde der Zusammenhang zwischen beiden dadurch noch enger, dass Sorri die Tochter seines Meisters heiratete. An manchen Hauptwerken Passignanos, wie den Fresken im Dom von Pistoja, war er ausgiebig mitbeteiligt. In Lucca dagegen, wo er von 1593 bis 1595 ununterbrochen tätig war, trat er mit mehreren Altarbildern ausserordentlich erfolgreich neben den

Schöpfungen des Meisters auf. Dann brachte er drei Jahre in Genua zu (bis 1597) und wurde 1599, zu ungefähr der gleichen Zeit wie sein engerer Landsmann Casolani, zur Ausmalung der Certosa nach Pavia berufen. Hier entstand unter Mitarbeit Casolanis eine seiner grössten Arbeiten: die Freskoausmalung der Decke in der Sagrestia Nuova mit sitzenden Heiligen, Engeln und Historietten in den Zwickeln und grossen biblischen Darstellungen in den Mittelfeldern. Es ist ein überaus reiches ornamental-dekoratives System, dessen rahmende Motive mit den analogen Schöpfungen der südtoskanischen Dekoratoren, vor allem der Alberti, mehr Verwandtschaft aufweisen als mit den viel strengeren, einfacheren, dekorativen Fresken Passignanos. Hier ist unschwer die Hand Casolanis zu erkennen. Die grossen Historien der Mittelfelder dagegen rühren von Sorri her, der in ihnen seinem Lehrer ausserordentlich nahe kommt. Nur ist seine Zeichnung, wie gewöhnlich, weniger präzis, seine Bewegungen leerer und kraftloser, die Malweise flauer, verschleierter.

In seiner Heimat war Sorri nur vorübergehend kurze Zeit tätig, so im Jahre 1600, dann wieder 1605 und später. Besonderer Schätzung erfreute er sich in Genua, wohin er 1610 wieder auf kurze Zeit zurückgekehrt zu sein scheint. Auch in Rom hat er einige Jahre zugebracht, wie er denn überhaupt eine sehr bewegliche Natur gewesen sein muss, ein gewandter Praktiker, der es verstand, von persönlichen Beziehungen geschickten Gebrauch zu machen. Auf diese Weise erhielt er Aufträge, besonders für Altarbilder, aus allen möglichen Gegenden Italiens: Genua, Savona, Pavia, Mailand, Bergamo[1]), Lucca, Livorno, Florenz, Siena, Rom, Neapel usw. Für seine Geschäftstüchtigkeit ist es bezeichnend, dass er 1605 einen Neffen über Livorno mit einer Schiffsladung von Bildern nach Spanien sandte. In Cartagena landete die Galeere, die Bilder wurden entladen und mit grossem Gewinn an spanische Kunstliebhaber verkauft. Bei dieser geschäftlichen Unternehmung kam Sorri übrigens die enge Verbindung sehr zustatten, in der sein Lehrer mit Bartolommeo Carducci stand. Dem starken Einfluss Carduccis auf den spanischen Hof war es zu verdanken, dass Künstler wie Pagani, Passignano und Sorri in Madrid und in anderen Zentren der Halbinsel willige Abnehmer fanden. Wie Baldinucci berichtet, malte Sorri wiederholt zusammen mit Passignano grosse Historienbilder für Spanien, und zwar in solcher Anzahl, dass beide Künstler damit Tausende von Scudi verdienten.

Für die Florentiner Entwicklung hat Sorri kaum eine wesentlichere Bedeutung. In Genua dagegen scheint er in der Tat als

1) S. Giovanni Gualberto vergibt seinem Feinde, in S. Sepolcro d'Astino, von Andrea Pasta (Le pitture notabili di Bergamo, 1775) als Werk Passignanos genannt.

erster Vermittler der toskanischen Reformbestrebungen eine gewisse Rolle gespielt zu haben. Bernardo Strozzi, die stärkste genuesiche Persönlichkeit des XVII. Jahrhunderts und einer der rein malerisch meistbegabten späteren Italiener überhaupt, ist sein Schüler gewesen. Auch in der Lombardei werden monumentale Schöpfungen wie die Fresken der Certosa von Pavia einen gewissen Einfluss ausgeübt haben. Verhältnismässig gering blieb Sorris Nachwirkung in seiner Vaterstadt Siena. Hier war er zuerst mit der 1587 gemalten Anbetung der Könige im Dom hervorgetreten, einem in Venedig gemalten und vollkommen venezianisch inspirierten Altarbild, das mit den Vorbildern Passignanos noch enger in Zusammenhang steht als mit diesem selber (vor allem scheint Bonifazio Veronese auf Sorri eingewirkt zu haben). Ebenso venezianisch in der tiefen Tonalität, der pastosen Malerei und den an Tintoretto anklingenden Bewegungsmotiven gibt sich eine der Historien im Oratorium von S. Caterina: die Heilige heilt eine Besessene. Sie ist 1589 in Venedig entstanden und von dort nach der Vaterstadt Sorris gesandt worden. Am bedeutendsten ist wohl das Altarbild mit der Dreifaltigkeit und zahlreichen Heiligen in S. Agostino. Der Künstler brachte es 1600 aus Mailand mit nach Siena. Es vertritt die reifere Zeit im Schaffen des Künstlers, wo er ganz im Banne Passignanos stand. Doch ist die Gesamttonalität, mit diesem verglichen, heller, sozusagen ins Bläuliche gehend, die Komposition reicher und weniger geschlossen, nicht unähnlich den vielteilig angelegten, malerisch gelockerten Altarbildern eines Salimbeni und Vanni. Es waren diese von der römischen Schule herkommenden Meister, die für die weitere sienesische Entwicklung massgebend sein sollten. Sorri mit seinen von Florenz und Venedig abhängigen Werken steht zu ihren Bestrebungen in entschiedenem Gegensatze. So hat denn sein Schaffen in Siena nur den Charakter einer — immerhin interessanten — Episode; die allgemeine Richtung bewegt sich ganz in den Bahnen der römischen Kunst.

Als Sorri in Genua auf dem Gipfel seines Erfolges stand, siedelte noch ein anderer, etwa gleichaltriger Toskaner nach dorthin über: Aurelio Lomi aus Pisa (1564 bis 1622). In kurzer Zeit hatte er sich durch gewisse, dem durchschnittlichen Kunstverständnis imponierende Eigenschaften seiner Bilder einen Namen neben oder gar über Sorri hinaus verschafft. Man rühmte an ihm die Lebhaftigkeit des Kolorits, den Überschwang heiterer, festlicher Motive in den Gewändern, die Fülle und Mannigfaltigkeit des Figürlichen. Sorri erschien daneben dürftig, matt und ausdrucksarm. Freilich ist der scheinbare Reichtum Lomis von einer etwas zweifelhaften Art. Es

ist im Grunde ganz der traditionelle Apparat des Manierismus, nur in ein etwas freundlicheres Gewand gekleidet. Obwohl die Überlieferung nach Alessandro Allori auch Cigoli als Lehrer Lomis nennt, gehört der Künstler seinem eigentlichen Wesen nach eher zu den Ausläufern des Alten als zu den Bahnbrechern eines neuen Ideals. Er mag gewisse malerische Anregungen von seiten der norditalienischen Malerei empfangen haben — und zwar wohl eher von Correggio als den Venezianern —, aber wie er diese verarbeitet, darin verrät sich durchaus der harte mittelitalienische Geschmack. Der Gesamteindruck seiner meist mit Bewegung und Helldunkelkontrasten überladenen Bilder ist ausserordentlich unruhig. Wo er correggesk zu wirken glaubt, fehlt ihm die Grazie und Leichtigkeit des grossen Vorbildes: sprunghaft und verwirrend treten seine Helligkeiten aus pechschwarzen Tiefen hervor, anstatt sich in harmonischer Verteilung und mit weichen Übergängen daraus zu entwickeln.

In Genua befinden sich Altarbilder von Lomi u. a. in S. Maria di Carignano (besonders das grelle und geschmacklos effekthaschende Jüngste Gesicht), ferner in S. Maria della Passione (Hochaltarbild der Beweinung Christi), und in S. Maria di Castello (Blasiusmartyrium und Einkleidung des hl. Hyacinthus). Nach Pisa zurückgekehrt, entfaltete Lomi hier und in den Nachbarorten eine fruchtbare Tätigkeit. Vor allem widmete er sich dem weitausschauenden Plane der Ausschmückung des Chores der Pisaner Kathedrale mit grossen biblischen Historien, der damals von der Geistlichkeit mit Aufwand grosser Mittel betrieben wurde. Von Sodoma und Beccafumi waren bereits einzelne derartige Darstellungen vorhanden; es handelte sich nun darum, diese in umfassender Weise zu einem Zyklus alt- und neutestamentarischen Geschehens zu ergänzen. Bis weit ins XVII. Jahrhundert hinein hat man unter Heranziehung der besten toskanischen Kräfte an der Verwirklichung dieses Gedankens gearbeitet; er ist in Pisa tatsächlich die grosse, zentrale Aufgabe gewesen, auf die sich die gesamte künstlerische Betätigung in der stillen Stadt konzentriert hat. Von Aurelio Lomi rühren einige sehr figuren- und bewegungsreiche neutestamentarische Historien her, die unleugbar von einem gewissen grossen Zug und von schwungvoller Bewegung erfüllt sind, namentlich die Anbetung der Hirten und der Könige[1]). Zurückhaltender die Beschneidung Christi und zwei Wunderdarstellungen.

Eine weitere Arbeit des Künstlers in seiner Heimat ist das Martyrium der hl. Katharina in S. Caterina, ein unbeschreibliches

1) Studie zu der Anbetung der Könige in den Uffizien (Nr. 7273), mit der Feder gezeichnet.

Gewirr von Henkersknechten, die umsinken, zusammenbrechen, entseelt am Boden liegen, in ihrer Mitte die Heilige in selbstgefälliger Pose, einer Operndiva nicht unähnlich. Besser als solche dramatischen, gewaltsamen Szenen liegt Lomi das Festliche oder heiter Idyllische, wofür das Dreikönigsbild in S. Frediano ein gutes Beispiel bietet. Auch der von Lanzi gerühmte hl. Hieronymus von 1595 im Campo Santo gehört zu diesen ruhigeren und erfreulicheren Darstellungen. Eine besondere Erwähnung aber kommt einem in S. Francesco zu Pistoja aufbewahrten grossen Altarstück zu, das die Ruhe der hl. Familie auf der Flucht zum Gegenstand hat. Der Gedanke dieses ungemein festlich bunten Bildes ist originell und fesselnd: eine zahllose Schar von Engeln bemüht sich um die Gruppe der Mutter mit dem Jesuskind, grössere und kleinere, musizierende, Früchte herbeitragende, Blumen überbringende usw. Freilich ist das Gedränge so wirr, das Spiel der Helldunkelkontraste derartig grell und unvermittelt, dass man eher an einen plötzlich hereingebrochenen Heuschreckenschwarm als an eine heilige Szene erinnert wird. Aber dessenungeachtet ist die Tafel reich an wirklichen Schönheiten, und zwar von einer sonst in Toskana nicht gewöhnlichen Art.

Lomi scheint auch in Florenz einen gewissen Erfolg gehabt zu haben. In S. Spirito ist er mit einem seiner Paradethemen, der Anbetung der Könige, vertreten, im Carmine befindet sich eine im Charakter sehr verwandte Heimsuchung — beides grosse, unruhige Tafeln von der üblichen Überladenheit des Figürlichen und flackernd unruhiger, dabei kalter farbiger Wirkung. Viel konzentrierter und farbig angenehmer ist die heute in der Akademie aufbewahrte Pietà mit der innig empfundenen Figur der Magdalena. Von dieser Darstellung existiert übrigens in der Pinakothek von Lucca eine erweiterte, figurenreichere Fassung (von 1595), auf der die Gestalt der Magdalena ganz ähnlich wiederkehrt.

Das neue Verhältnis der florentinischen Kunst zu Venedig, das sich gegen Ende der achtziger Jahre anbahnt, wird durch nichts so deutlich unterstrichen wie durch die Tatsache der Niederlassung des 1543 geborenen Veronesen Jacopo Ligozzi in der mediceischen Kapitale, wo er nach langer, erfolgreicher Tätigkeit als Hofmaler und Leiter der grossherzoglichen Gemäldegalerie erst 1627 gestorben ist. Ligozzi fällt mit seinem spezifisch venezianischen Temperament stark aus der toskanischen Tradition heraus. Er ist kein sicherer Zeichner komplizierter figürlicher Bewegungsmotive und Verkürzungen und hat sich in den scharfsinnig durchdachten Aufbau florentinischer Kompositionen trotz ehrlichen Bemühens

nie recht hineingefunden. Als venezianisches Erbteil besitzt er eine angenehme, ruhige Breite des malerischen Vortrages und starken Sinn für Entfaltung festlichen und kostümlichen Prunks. Aber seine Eigentümlichkeit ist an erster Stelle ein für italienische Verhältnisse ungewohnter Sinn für den individuellen Ausdruck des Details, über dessen peinlich miniaturhafter Nachbildung er manchmal das Gesamtbild aus dem Auge verliert. Dass diese unwillkürlich an die nordische Kunst gemahnende Eigentümlichkeit als Fehler empfunden und oft entsprechend kritisiert worden ist, lässt sich ohne weiteres vermuten; und nicht grundlos wird Ligozzi auf eines seiner Freskobilder in Ognissanti (die Unterredung zwischen den Heiligen Franz und Dominicus) die Worte: a confusione degli amici geschrieben haben.

Abb. 160. Jacopo Ligozzi, Übergabe der Stadtschlüssel Veronas an den Dogen
Verona, Museo Civico

Künstlerische Herkunft und Anfänge des Künstlers sind ziemlich ungeklärt. In dem Museum seiner Vaterstadt legt ein grosses Repräsentationsstück von ihm Zeugnis ab, die Übergabe der Stadtschlüssel von Verona an den Dogen (Abb. 160). Derartige Staatsakte erfreuten sich von jeher in der venezianischen Malerei grosser Beliebtheit. Sie werden mit einer getragenen, leidenschaftslosen Ruhe, würdevoll und gemässigt in Geste, Bewegung und Bildhaltung dargestellt, ganz im Gegensatz zu dem zappelnden schrillen Durcheinander, das in der florentinisch-römischen repräsentativen Historie zu herrschen pflegt und wofür die Sala Regia im Vatikan und der Palazzo Vecchio genug Beispiele bieten. Bei Ligozzi liegt die in einfachen geometrischen Linien klar ausgebreitete Bildrechnung deutlich zutage. Ebenso durchsichtig löst sich das Hauptmotiv der Dar-

Abb. 161. Jacopo Ligozzi, Die florentinischen Gesandten vor Bonifaz VIII. Zeichnerischer Entwurf für das Kolossalbild im Palazzo Vecchio
Florenz, Uffizien

stellung, freilich ohne die in Mittelitalien geforderten dramatischen Akzente, aus der feierlichen, beinahe steifen Repräsentation der zahlreichen Assistenzfiguren heraus. Dass Ligozzi ein Schüler des Paolo Veronese gewesen sei, scheint angesichts des stilistischen Charakters dieses Bildes wenig glaubhaft, aber ebensowenig stilkritische Wahrscheinlichkeit hat der Name des Caroto als seines mutmasslichen Lehrers für sich. Jedenfalls besass Ligozzi schon, bevor er nach Florenz übersiedelte, eine ausgesprochene künstlerische Eigenart.

Für den Weg von der spezifisch venezianischen Gestaltungsweise zu der späteren, florentinisch gebrochenen Manier des Künstlers ist der Vergleich der Schlüsselübergabe mit den beiden riesigen Zeremonienbildern im Salone des Palazzo Vecchio sehr aufschlussreich. Andererseits bringen uns diese ca. 1591 entstandenen[1]) Schöpfungen durch ihre unmittelbare Nachbarschaft zu den vor zwanzig Jahren entstandenen Riesenfresken Vasaris nicht minder auch den gewaltigen Abstand der alten und der neuen künstlerischen Generation in Florenz selber zum Bewusstsein. Die beiden kolossalen Breitbilder sind in ungewöhnlicher Höhe angebracht; demgemäss ist der Augenpunkt sehr tief angenommen. Dies gibt dem Künstler den äusseren Anlass, einen Reichtum von Verkürzungen, Überschneidungen und interessanten räumlichen Abstufungen zu entwickeln, den das stille veronesische Gemälde nicht voraussehen liess, zumal in der bei weitem geschlosseneren der beiden Florentiner Kompositionen, dem Empfang der florentinischen Gesandten durch den pompös thronenden Bonifaz VIII (Abb. 161). Auf der Krönung Cosimos zum Grossherzog dagegen beeinträchtigen die zahlreichen allegorischen Vordergrundfiguren und Embleme die räumliche Wirkung der an sich grossartigen, stark verkürzten Halle. Überhaupt drängt sich das schmückende und charakterisierende Detail bei Ligozzi allzuoft störend vor. Er kann sich nicht genug tun in der minutiösen Wiedergabe der Kostüme, der dekorativen Einzelheiten, der Architekturen usw. Es entsteht so leicht eine zwiespältige Wirkung in seinen Werken, die der zwiespältigen Stellung Ligozzis gegenüber zwei so verschiedenen künstlerischen Orientierungen wie der venezianischen und florentinischen parallel geht.

In Florenz mussten Schöpfungen wie die Riesenbilder des Palazzo Vecchio starken Eindruck machen, nicht zum wenigsten durch das Moment der scharf individualisierenden Zeichnung, das im allgemeinen der venezianischen Malerei ferner liegt als der florentini-

1) Auf den beiden miniaturhaft durchgeführten Kompositionszeichnungen der Uffizien (Nr. 565 und 566) trägt die Krönung Cosimos das Datum 1590, das Gegenstück ist bezeichnet: Jacopo Ligozzi miniator fecit 1592 a Fiorenza. Auf dem ausgeführten Bilde lautet die Datierung 1591.

Abb. 162. Jacopo Ligozzi, Wunder des hl. Raimund
Florenz, S. Maria Novella

schen. Zusammen mit den Werken des soeben aus Venedig zurückgekehrten Passignano waren sie berufen einer neuen Auffassung von malerischer Gestaltung und ruhiger Bildwirkung die Wege zu bereiten. Ligozzis Schaffen wirkte indes auch auf das Altarbild grössten Stiles bedeutsam ein. In der Laurentiusmarter von S. Croce, die sich leider farbig stark verändert hat, überraschte er die Florentiner mit einer Übertragung paolesker Kompositionsgedanken in eine sprödere, bis zur Eckigkeit harte und herbe Formensprache. Macchiettis schönes Laurentiusbild in S. Maria Novella war nunmehr durch den viel grösseren Reichtum Ligozzis an malerischen Motiven, Nebenfiguren, Rüstungen, Ornamenten, phantastischen Kopfbedeckungen usw. endgültig in den Hintergrund gedrängt, obwohl es im Grunde die weitaus einheitlichere und geschlossenere Schöpfung bleibt. Andere derartige pompöse Altarbilder von dramatisch bewegtem Charakter sind das von Lanzi sehr gerühmte Martyrium der hl. Dorothea in Pescia, eine vielfigurige Marterszene im Museum von Ravenna, die farbig sehr wirkungsvolle Heimsuchung in der Kathedrale von Lucca und das besonders leuchtende und warme Wunder des hl. Raimund in S. Maria Novella (Abb. 162). Allen diesen Bildern ist ein gewisser Widerspruch zwischen der beschaulichen Schilderung des rein Zuständlichen und florentinischem Streben nach dramatischer Akzentuierung gemeinsam. In den Bewegungsmotiven der Figuren ist oft etwas Ungeschicktes, Hilfloses, wie denn in der Zeichnung selber offenbare Ungleichmässigkeiten und Fehler befremden.

Eine durchgehende Eigentümlichkeit aller Werke Ligozzis ist der Hang zum Sonderbaren, Eigenbrödlerischen. Seine Auffassung entfernt sich oft von der geschlossenen traditionellen Form stärker als es sonst in Italien überhaupt üblich ist; gelegentlich lässt er sich auch wohl zu schrullenhaften Zutaten bestimmen, die in irgendwelchen rein persönlichen Erlebnissen ihren Grund haben. Beispielsweise hockt links oben auf dem Altarbild von S. Maria Novella eine schwarzweiss gefleckte Taube, die mit dem Inhalt des Bildes nicht das mindeste zu tun hat. Es ist dies eine Anspielung auf einen Dominikanermönch Raffaello delle Colombe, der, während der Künstler an dem Altarbild malte, ihn täglich zur Eile antrieb. Die Beziehung zwischen der Taube und dem Namen delle Colombe, zwischen der Ordenstracht der Dominikaner und dem schwarz-weiss gefiederten Tier war für den Eingeweihten ebenso deutlich wie die eigentliche Pointe des Scherzes, nämlich die „Moral", dass beide, Mönch und Taube, in diesem Zusammenhang vollkommen überflüssig seien!

Zu Ligozzis phantastischsten Einfällen aber gehört das in S. Martino in Pisa aufbewahrte Altarbild mit der büssenden hl. Mag-

dalena. Die Szene ist eine höchst schauerliche Stätte: morsche alte Bäume, allerhand Gebeine, Totenschädel u. dgl., dichtes, unheimliches Gestrüpp, wilde Lichter, die in gespenstische Dunkel-

Abb. 163. Jacopo Ligozzi, Der hl. Dominicus kniet vor der Madonna
Lucca, Pinakothek

heiten fallen. Inmitten dieses Hexensabbates der Natur kniet die Heilige, in wunderlicher, reicher Kleidung, mit entblössten Schultern; Engelputten schweben auf sie herab. Solche Schöpfungen liegen mit ihrem starken Betonen des Stimmungsmässigen an sich

ganz ausserhalb der Florentiner Tradition; was aber noch besonderen Eindruck machen musste, war die intime Beobachtung der Natur in allen ihren Einzelheiten. Für diese bemerkenswerte Seite in Ligozzis Begabung wären noch viele Beispiele anzuführen, so die Erscheinung der Madonna vor dem hl. Franz im Palazzo Pitti, ein Andachtsbild mit schöner landschaftlicher Ferne[1]), ferner die von 1622 datierte Vision Johannis des Evangelisten auf Patmos in der Collegiata von Empoli, ganz besonders aber der hl. Dominicus vor der Madonna kniend in der Pinakothek von Lucca (Abb. 163). Auch in kleinen Formaten hat der Künstler öfter religiöse Vorwürfe behandelt, stets unter starker Mitwirkung landschaftlicher Motive und stimmungsmässiger Beleuchtungseffekte.

Die Hauptleistung Ligozzis auf dem Gebiete der Wandmalerei sind die Lünettenfresken im Klosterhof von Ognissanti mit ihren detailreichen Darstellungen aus der Franziskanerlegende[2]). Sie verdienen mit den Werken Poccettis in den Chiostri von S. Marco und der SS. Annunziata verglichen zu werden, wenn auch ihre Stärke wieder mehr in der Schilderung des Akzessorischen und Zuständlichen liegt als in der Erzählung selber. Das Kolorit ist, wie stets bei Ligozzi, kräftig und warm; ein intensives Blau tritt namentlich stark hervor. Unter den landschaftlichen Szenerien überraschen einige prächtige Waldschilderungen und eine Schneelandschaft. Die Hauptdarstellung, Honorius III. bestätigt den Franziskanerorden (Abb. 164), spielt wieder inmitten einer festlichen Architektur, die von dem Motiv der gewundenen Säulen von S. Peter beherrscht wird (ähnlich in der Krönung Cosimos I. und dem Wunder des hl. Raimund). Sehr merkwürdig ist der an sich nicht neue Versuch durch eine illusionistisch behandelte Treppenanlage eine Art räumlicher Beziehung zwischen der Darstellung und dem Beschauer vorzutäuschen. Leider ist der Abschluss der Treppe nach unten heute durch die Grabsteine zerstört, aber der ursprüngliche Zustand lässt sich nach dem im Berliner Kupferstichkabinett aufbewahrten zeichnerischen Entwurf ergänzen. Die jetzt nur noch sichtbaren Treppenansätze vereinigten sich weiter unterhalb zu einem breiteren Treppenmotiv, auf dessen unterster Stufe ein (noch halb erkennbarer) Knabe steht.

Trotz der verhältnismässig grossen Anzahl von umfangreichen Kirchenbildern und Historien, mit denen Ligozzi als monumental gestaltender Meister hervorgetreten ist, liegt seine eigentliche Stärke doch noch mehr auf dem Gebiete der bildmässig durchgeführten

1). Eine in der Zusammenfügung der beiden Hauptfiguren noch ziemlich abweichende Vorzeichnung im Darmstädter Museum (als „Vanni").

2) Mehrere Entwürfe dazu in der Christ Church zu Oxford.

Zeichnung. Er ist unzweifelhaft einer der wenigen italienischen Zeichner des späten XVI. Jahrhunderts in jenem graphisch-technischen Sinne, in dem das Wort diesseits der Alpen gewöhnlich verstanden wird. Die Mehrzahl seiner Blätter sind zart, ja miniaturhaft genau durchgeführte Federzeichnungen in dünner Strichel-

Abb. 164. Jacopo Ligozzi, Honorius III. bestätigt den Franziskanerorden (Fresko)
Florenz, Klosterhof von Ognissanti

manier, häufig mit Gold oder Weiss gehöht, meist auf getöntem Papier. Sie erinnern mit ihrer grisailleartigen Wirkung in auffallender Weise an gewisse Blätter deutscher Meister vom Anfang des XVI. Jahrhunderts wie Hans Baldung und Altdorfer. Auch in dem oft sehr sonderbaren, phantastischen oder tiefsinnigen Inhalt berühren sie sich eng mit der germanisch-nordischen Gedankenwelt. Es ist bezeichnend, dass Ligozzi sogar gelegentlich, wie in

einer Zeichnung in englischem Privatbesitz[1]), nach altdeutschen Vorbildern kopiert hat; namentlich scheint er die Todesallegorien dieser Meister zum Vorbild genommen zu haben. Eine Reihe von eigenartigen, nordisch empfundenen Darstellungen besitzt der Louvre, darunter das ganz in Baldungschem Geist gehaltene Blatt (5032), auf dem ein von hinten gesehenes nacktes Weib einen Vorhang erhebt, hinter dem ein Paar in enger Verschlingung auf dem Lager sich zeigt. Andere dieser Blätter geben den Tod als Skelett wieder, wie er ein junges Paar einwebt, oder grinsend mit dem Stundenglas hinter einer sich schmückenden Frau erscheint. Grossartig ist die Darstellung des Todes, der in einer Schlacht die Menschen mit einem gewaltigen langen Schwert dahinrafft. Manche Todesvisionen wieder greifen in das rein dekorative Gebiet hinüber: um ein Gerippe gruppieren sich symmetrisch Schädel von allerhand Getier, auch von Fischen und Vögeln, aus denen sich eine phantastische barocke Kartusche mit erläuternden Inschriften zusammenfügt.

Es ist klar, dass einer so völlig auf das Tiefsinnige und Mystische eingestellten Natur dichterische Visionen wie die Divina Commedia den tiefsten Eindruck machen mussten. In der Tat besitzt die Sammlung der Christ Church in Oxford mehrere Illustrationen zum Inferno von grosser Kraft des Ausdrucks. Zumal die Darstellung Dantes im mystischen Walde ist in ihrem schwermütigen Ausdruck seltsam bannend und packend. Auch religiöse und profane Allegorien von sonderbarem Charakter sind häufig von Ligozzi behandelt worden. Beispiele befinden sich in vielen Zeichnungssammlungen, so z. B. das erste Menschenpaar und der Tod in der Akademie von Venedig, die Unterjochung der Leidenschaft durch die Tugend in der Albertina, die dem Herrn von Kuffner in Wien gehörige Allegorie des Geizes (Abb. 165)[2]) u. a. Einige solcher Kompositionen sind von Zeitgenossen des Meisters in Clairobscurmanier und Kupferstich wiedergegeben worden.

Eine besondere Stellung nimmt in Ligozzis Schaffen jene Serie grosser Pflanzenaufnahmen ein, die in den Uffizien aufbewahrt

1) C. Fairfax Murray, A Selection from the Collection of Drawings formed by F. M., London 1905, Tafel 91: eine Todesallegorie („La morte è fin d'una prigion' oscura") mit teilweiser Benutzung des Burgkmairschen Farbholzschnittes „Der Tod als Würger".

2) Bei Peltzer (Jahrbuch der Kunstsammlungen des A. K. XXIII, S. 298) als Werk des Deutschvenezianers Rottenhammer, angeblich aus seiner frühesten italienischen Zeit. Das Blatt ist indes eine sehr charakteristische Arbeit Ligozzis — technisch wie geistig — und hat mit Rottenhammer und seiner Schulrichtung nichts zu tun. Die irrige Zuweisung erklärt sich aus dem nachträglich verfälschten Monogramm der Zeichnung, aus der sich jedoch die von Ligozzis signierten Blättern her bekannte Form noch klar herauslösen lässt. Die Allegorie gehört zu einer Folge der 7 Todsünden, die im übrigen nicht mehr nachzuweisen ist. Sie ist von 1590 datiert.

Abb. 165. Jacopo Ligozzi, Allegorie des Geizes (1590). Zeichnung
Wien, Sammlung von Kuffner

wird. Es sind spitzpinselig durchgeführte Aquarelle von geradezu Dürerischer Feinheit in der Beobachtung der organischen und farbigen Eigentümlichkeiten der Rinde, der Wurzeln, der Gabelungen, der Schaftbildung usw. Es erscheint sogar ausser Zweifel, dass Ligozzi einzelne der berühmten Pflanzenaquarelle Dürers gekannt und studiert hat. Er teilt mit ihm nicht nur das ausserordentliche Gefühl für den pflanzlichen Organismus, sondern auch die Freude an einer aufs höchste gesteigerten Minutiosität der Durchführung. Seine Technik ist wohldurchdacht: zuerst breit hingesetzte, aber dünn aufgetragene Aquarelltöne für den Gesamtkontur der Pflanze, dann eine zart hineingezeichnete Schicht von Details und zuletzt noch gewisse Feinheiten, die wieder mit dem Pinsel, aber in ganz spitzer Ausführung, herausgeholt werden.

Bei Ligozzis Liebe für das Detail und seinem ungewöhnlichen Phantasiereichtum ist es fast verwunderlich, dass er den Schritt von der bildmässig durchgeführten Zeichnung zur Graphik nicht gewagt hat. Er war indessen aufs engste mit seinem näheren Landsmann, dem Mantuaner Holzschneider Andrea Andreani verbunden, dem letzten Ausläufer der Clairobscurmeister vom Schlage eines Ugo da Carpi. Vermutlich war es auch sein Verdienst, dass dieser vortreffliche Künstler zwei Jahre (1584 bis 1585) in Florenz blieb, wo u. a. der berühmte Holzschnitt des Raubes der Sabinerinnen nach Giovanni da Bologna entstanden ist. Nach Ligozzi selber schnitt Andreani eine figurenreiche allegorische Darstellung und eine Halbfigur der Madonna mit Heiligen. Später begab er sich nach Siena, wo auf sein Wirken noch zurückzukommen sein wird.

Eine eigentliche Schule hat Ligozzi in Florenz nicht gehabt. Sein einziger unmittelbarer Nachfolger war der wenig selbständige Donato Mascagni (1579 bis 1636) oder, wie er sich, seitdem er in den Servitenorden eingetreten war, nannte, Fra Arsenio. Man lernt ihn aus einigen Lünettenfresken des Chiostro der SS. Annunziata kennen, die als die schwächsten des ganzen Zyklus gelten können. Später siedelte er nach Volterra über. Einige recht kümmerliche Freskodarstellungen aus der Legende der Heiligen Justus, Clemens und Octavianus in der Badia sind das Hauptresultat seiner dortigen Tätigkeit. Über seinen nach Baldinucci sehr ertragreichen Aufenthalt in Rom (seit 1622) ist nichts mehr zu ermitteln. Fra Arsenio hat gegen Ende seines Lebens auch einige Zeit in Salzburg im Dienste des Erzbischofs zugebracht. Mit reichlichem Gewinn kehrte er aus dem Norden in seine Heimat zurück, wo er wenige Jahre später gestorben ist.

VIERTES BUCH

DER MANIERISMUS IN ROM UND MITTELITALIEN

Kapitel I

Die Lage der römischen Malerei unter den Päpsten der Gegenreformation

Parallel zu der schweren Krisis, die das florentinisch-toskanische Gemeinwesen um die Jahrhundertmitte durchzumachen hatte, laufen die analogen, aber ungleich tiefer einschneidenden Veränderungen im gesamten staatlichen Organismus des in Rom zentralisierten päpstlichen Staates. Rom war im Anfange des Cinquecento als der berufene Träger der kulturellen italienischen Einheitsidee erschienen, eines Gedankens, dem eine lange Zeit zu wenig beachtete Dosis nationalen, d. h. rein politischen Einheitswillens beigemengt war. Es war dieser Tendenz ebensowenig beschieden zur Reife zu gelangen wie den gelegentlichen national-italienischen Ansätzen der Florentiner, deren ausgeprägt bodenständige Stadtrepublik vielmehr durch Cosimo I. in ein absolutistisches und zentralistisches Staatswesen mit internationalen Verpflichtungen und Abhängigkeiten umgewandelt wurde. In Rom fiel der Höhepunkt der Krise unter das Pontifikat Pauls IV. (1555 bis 1559). Der Versuch dieses Papstes Italien durch Anwendung militärischer Machtmittel von der spanischen Hegemonie zu erlösen, missglückte völlig. Seine territoriale Macht ward zwar von den Spaniern ungeschmälert wieder hergestellt, aber mit den gesamtitalienischen Plänen des Papsttums war es ein für allemal aus.

Hatten somit die politischen Möglichkeiten des Kirchenstaates ihre enge Begrenztheit nur zu deutlich erwiesen, so zeigte andererseits die Entwicklung der rein kirchlichen Fragen den Päpsten einen Weg, ihren Machtwillen nach einer ganz anderen Seite zu lenken und durch Konzentration auf das Geistliche und Geistige über das Scheitern der weltlichen Machtpläne hinwegzukommen. Es war der Mediceer Pius IV. (1559 bis 1565), der als erster die Politik des Zusammenwirkens der Kurie mit den fürstlichen Gewalten in ganz Europa planmässig verwirklichte. Wenn er hiermit auf eine selbständige internationale Machtpolitik des Kirchenstaates verzichtete, so sicherte er doch in geistiger Hinsicht dem Papsttum einen Einfluss, der aus Rom nichts geringeres als einen kulturellen europäischen Sammelpunkt machen musste. Der religiöse Propagandagedanke, auf den fortab sich alle Energien Roms konzen-

trierten, wurde tief in den Boden der geistigen und künstlerischen Ideenwelt der italienischen Renaissance hineingesenkt. Diese selber ward dadurch allerdings in eine veränderte Richtung geleitet, blieb aber in ihrem innersten Kern durchaus die alte. Der nationale italienische Gedanke, nicht imstande sich in einem einheitlichen, unabhängigen Staatswesen politisch zu vollenden, ward nun zu einem religiös-politischen Werbemittel weit über Italiens Grenzen hinaus, ward durch seinen eminent künstlerischen Gehalt zu einer wesentlichen Grundlage des gemeinsamen europäischen Empfindens der ganzen Folgezeit.

Es lag im Wesen des religiösen Propagandagedankens, dass der Architektur, insbesondere der kirchlichen, eine bedeutende praktische und repräsentative Rolle zufallen musste. Entgegen der von der Frührenaissance bejahten Daseinsberechtigung der einzelnen Bauteile, entgegen der freien Zusammenfügung der Einzelräume in dem Organismus eines quattrocentesken Kircheninneren brachte die darauffolgende Periode die Gebundenheit aller Sonderexistenz durch das System des Ganzen, das Aufgehen der einzelnen räumlichen Teile in dem Rhythmus des gesamten Raumgefüges. Schon Raffael, weit ausgesprochener indes Michelangelo, hatten entscheidende Schritte nach dieser Richtung getan. Michelangelo opferte in seiner Umgestaltung von Bramantes Projekt für St. Peter den ursprünglichen Gedanken der Koordinierung aller Teile zugunsten rücksichtsloser Subordinierung der Nebenräume unter eine in dem Rund der Mittelkuppel kulminierende Gesamtraumerscheinung. Vignola ging in seinem Gesù diesen von der Hochrenaissance gewiesenen Weg mit Entschiedenheit weiter. Er schuf einen für zwei Jahrhunderte architektonischen Schaffens vorbildlichen Grundrisstypus und entwickelte mit unerbittlicher Logik den Gedanken der rhythmischen Raumgliederung durch das gebundene System des ganzen Gebäudes.

Diese mit der Hochrenaissance beginnende Umformung des architektonischen Ideals musste von um so einschneidenderen Folgen für die Schwesterkünste sein, je mehr diese unter der stilistischen und geistigen Einwirkung der Baukunst standen. Das enge Verhältnis der drei Künste ward nun im Laufe des Cinquecento nicht etwa gelockert, vielmehr gestaltete es sich mit dem Wachsen der baulichen Tätigkeit der Päpste, besonders unter Gregor XIII. (1572 bis 1585), Sixtus V. (1585 bis 1590) und Clemens VIII. (1592 bis 1605), immer stärker zu einer ideellen wie faktischen Einheit aus. Daraus ergibt sich notwendigerweise ein Wachsen der Abhängigkeit des Malers vom Architekten nicht nur in der ganzen Eigenart seines Schaffens, sondern bis in die immer speziellere Abgrenzung der einzelnen Aufgaben hinein, die ihm bei den monumen-

talen Unternehmungen der Päpste zufielen. Dass diese Aufgaben immer schwieriger und — unter dem Gesichtspunkt der Malerei betrachtet — häufig genug auch unfruchtbarer wurden, dafür sorgte die fortschreitende Differenzierung des baulichen Ideals. Geschickte Anpassung an alle noch so speziellen, von der Norm abweichenden Eigenarten eines kirchlichen Innenbaues ward schon den heranreifenden Künstlern als ein wichtiger Teil ihrer Ausbildung bezeichnet. Muziano z. B. stellte in der Accademia di S. Luca eine Reihe derartiger Themen[1]). Er verlangte, dass eine Komposition mit Rücksicht auf ihre Anbringung in bedeutender Höhe richtig verkürzt werden sollte. Sodann sollte dieselbe Komposition auf eine sphärische, konische, konkave oder unregelmässig gewölbte Oberfläche übertragen werden, ohne dass sie vom Standpunkte des Beschauers aus verzerrt erschiene. Weiterhin sollte der Maler es lernen, in einem Zimmer mit Fenster von bestimmter Grösse eine Kuppelmalerei in der Weise nachzuahmen, dass die Figuren in korrekten Verkürzungen erschienen und das Licht richtig einfiele — alles Aufgaben, die deutlich zeigen, wie sehr die Malerei am Ende des Cinquecento Dienerin der Architektur geworden war.

Notwendigerweise fällt dann dem Freskobilde die Hauptaufgabe zu. Im Kirchenbau ist ihm eine entscheidende Stelle an den für die architektonische Wirkung bedeutsamsten Stellen vorbehalten, nämlich in den Pendentifs der Kuppel, in der Wölbung dieser selber und im Chor. Noch handelt es sich meist um eine ziemlich strenge geometrische Ausfüllung dieser Architekturteile. So dekorierte Giovanni de' Vecchi die Kuppel des Gesù nicht in einheitlich-illusionistischer Weise, vielmehr gliederte er die gewölbte Fläche in bewusst engem Anschluss an die übliche tektonische Einteilung der Kuppel in einer mehr dekorativ-ornamentalen Art. In den Pendentifs aber brachte er die Gestalten der vier Kirchenväter in einer schon bedeutend grösseren und freieren Auffassung. Leider sind diese für die Auffassung der grossdekorativen Aufgaben der Kirchenmalerei wichtigen Fresken nur noch aus einer alten Interieurdarstellung des Gesù in der römischen Galerie Corsini kennen zu lernen. Heute befinden sich an ihrer Stelle die von überschwänglicher barocker Leidenschaftlichkeit glühenden Malereien Gaullis.

Für die malerische Ausschmückung der Kapellen gab Taddeo Zuccari mit seiner Cappella Mattei in S. Maria della Consolazione (vollendet 1556) ein besonders einflussreiches und verhältnismässig frühes Beispiel. Auch hier findet sich ein enges Sich-

1) Missirini, Memorie della Romana Accademia di S. Luca, Rom. 1823, S. 19.

anpassen an die Differenzierung des Architektonischen, ein kunstvolles System kleinerer und grösserer Flächen von verschiedener Form und Begrenzung, in deren virtuoser Ausnutzung der Künstler paradiert. Im gleichen Sinne wurden in der Folgezeit unzählige, meist neugegründete Kapellen, auch solche von grösster Ausdehnung, mit Fresken dekoriert, wozu die Ruhmsucht der Päpste und ihrer Nepoten, nicht minder aber der Ehrgeiz der grossen römischen Familien sowie mancher in Rom angesiedelter kirchlicher Würdenträger ständigen Anlass boten. Unter allen derartigen Gründungen nimmt, was Monumentalität des architektonischen Wollens und Reichtum der malerischen Dekoration anlangt, die Kapelle Sixtus' V. in S. Maria Maggiore den ersten Platz ein.

Seltener kam eine durchgehende Ausmalung ganzer Kirchen, insbesondere der Seitenwände, mit Fresken biblischen Inhaltes zustande. Einen Versuch dieser Art von bescheidenen Dimensionen weist das Hauptschiff von S. Prassede mit seinem Passionszyklus auf, Fresken von kleineren Abmessungen und recht unmonumentaler Wirkung, die ihren florentinischen Urhebern in Rom kaum einen grossen Namen gemacht haben werden. Noch kümmerlicher ist es um die Passionsszenen von G. B. Ricci im Obergaden des Schiffs der Kirche S. Marcello al Corso bestellt. Einen durchaus monumental gedachten Zyklus von Historien — umfängliche Freskobilder mit Darstellungen aus dem Leben Konstantins des Grossen — plante Clemens VIII. für S. Giovanni in Laterano. Jedoch wurde nur die Dekoration des Querschiffes fertiggestellt (im Jubiläumsjahr 1600 vollendet). Der Cavaliere d'Arpino, dem die Leitung des ganzen Unternehmens anvertraut worden war, fiel dem Papste durch seine Umständlichkeit und Langsamkeit so auf die Nerven, dass der Plan aufgegeben wurde. Mit mehr Konsequenz ward, gleichfalls unter Clemens' VIII. Pontifikat, die Ausschmückung des gesamten Mittelschiffes von S. Maria Maggiore durch den Kardinal Domenico Pinelli durchgeführt. Es handelte sich um verhältnismässig (in Anbetracht der Höhe des Obergadens) kleine Freskobilder, sämtlich ausgesprochene Hochformate, in denen die Legende der Maria von einer ganzen Reihe von Künstlern geschildert ist, die ihrer allgemeinen Orientierung nach zu einem grossen Teil schon dem XVII. Jahrhundert zuzurechnen sind.

Nicht unwesentlich waren manchmal auch die Aufgaben, die den Malern in kleineren Oratorien, in Versammlungsorten von Kongregationen usw. gestellt wurden. Eine ähnliche Rolle wie das gelegentlich des Jacopino del Conte und des Salviati erwähnte Oratorium von S. Giovanni decollato spielte für die Gruppe der Zuccari, Agresti, Raffaellino da Reggio usw. das Oratorio del Gon-

falone mit seinen die seitlichen Wände fast ganz bedeckenden grossfigurigen Passionsszenen. Man kann aus ihnen ein wichtiges Stück römischer Kunstgeschichte herauslesen und insbesondere die Richtung der Historienmalerei unter Gregor XIII. in massgebenden Beispielen daran studieren. Eine etwas spätere Phase wieder vertreten die biblischen Geschichten, mit denen unter Sixtus V. die Scala Santa geschmückt wurde; hier überwiegt, insbesondere durch Andrea Lilio vertreten, das barocceske Element.

Höchst stattliche Aufgaben erwuchsen den Künstlern auch aus dem ins Kolossale wachsenden römischen Palastbau. Nicht immer waren es nun freilich wahrhaft würdige, monumentale Aufträge im Sinne der Überlieferung der Hochrenaissance. Vieles war reine Dekoration, untergeordnete kunstgewerbliche Tätigkeit, für die nicht höhere künstlerische Fähigkeiten verlangt wurden, sondern nur eine geschickte Hand, gesunder Verstand, gebildeter Geschmack und — gute Vorbilder. Dies gilt insbesondere von der in Rom noch mehr als in Florenz blühenden Grotteskenmalerei, der sich in den Loggien der Paläste, in Treppenhäusern, Korridoren usw. ein weites Betätigungsfeld auftat. Unter Gregor XIII. sind zahlreiche Arbeiten dieser Art im Vatikan selber in Auftrag gegeben worden, so die gregorianischen Loggien, die nach dem Vorbild der raffaelischen mit Grottesken und Historietten (aus dem Neuen Testament) geschmückt sind, die Sala Ducale nebst den angrenzenden Räumlichkeiten mit ihrer reichen Dekoration von Grottesken, Figürlichem und Landschaften, besonders aber die riesige und in ihrer Art grossartige Galleria Vaticana, deren Wände der Dominikanerpater Ignazio Danti mit gemalten grossen Landkarten ausschmückte, während die Historietten, Landschaften, Grottesken usw. der Wölbungen von Girolamo Muziano unter eine grosse Schar von jüngeren Künstlern verteilt wurden.

Eine noch lebhaftere Tätigkeit wurde auf dem Gebiet der rein dekorativen Malerei unter Sixtus V. entfaltet. Als dieser von einem fast pathologisch anmutenden Baufieber gehetzte Greis die von ihm mit grösster Schnelligkeit gebaute Bibliothek des Vatikans malerisch dekorieren liess, wurde eine Menge von Freskodarstellungen sorglos unter alle möglichen Künstler verteilt, ohne dass bei dem kurzen Termin der Fertigstellung Musse für kritische Einwände geblieben wäre. In ähnlicher Hast geschah die Ausschmückung des neuerbauten Lateranspalastes und des Neubaues der Scala Santa.

Auch Clemens VIII. hat der rein dekorativen Malerei im vatikanischen Palast ansehnliche Aufgaben gestellt. Keine wurde mit solcher künstlerischen Verve gelöst wie die Ausmalung der Sala Clementina, die den Brüdern Alberti anvertraut wurde. Die römische

Kunstgeschichte verzeichnet hier das erste grosse Beispiel jener illusionistischen Dekorationskunst, die ihre Blüte erst im späteren XVII. und XVIII. Jahrhundert erleben sollte, wo sie von Meistern wie Pietro da Cortona, dem Padre Pozzo, Luca Giordano und Tiepolo zur höchsten Meisterschaft gesteigert wurde.

Bei der grossen Zahl und dem Umfang der Wandbilderserien in kirchlichen und profanen Gebäuden ergab sich bald die Notwendigkeit, die Verantwortung für die Auswahl der einzelnen ausführenden Maler und für ihr planvolles Zusammenarbeiten einem einzigen, bewährten Meister anzuvertrauen. Aber nur zu oft beschränkte sich dieser darauf, das Ganze einfach dann und wann zu inspizieren; jüngere, noch kaum erprobte Kräfte konnten daran auf solche Weise ungehindert ihre Eigenart, und leider oft auch ihre Unart, entfalten. Die Einsicht in diese Missstände und in ihre Ursachen (Nachlässigkeit oder wohl gar Eifersucht gegen ernsthafte, begabte Rivalen) hat gelegentlich dazu geführt, Nichtkünstler an die Spitze grosser Unternehmungen zu stellen, doch blieben derartige Fälle Ausnahmen; bei einem Laien konnte man wohl im allgemeinen guten Willen und Unparteilichkeit, selten aber ein massgebendes künstlerisches Urteil in konkreten Fragen, noch weniger die notwendigen rein technischen Kenntnisse voraussetzen.

Das absolute Überwiegen des architektonischen Ideals über die malerische Produktion jener Zeit erklärt die Tatsache, dass die Periode wohl ein bedeutendes Niveau monumental-dekorativer Gestaltungsfähigkeit aufweist, aber wenig Individualitäten von ausgeprägter Physiognomie. Dazu kommt, wie bereits hervorgehoben worden ist, die Schwierigkeit für den Maler sich dem Prozess der architektonischen Umformung in seinen einzelnen Phasen anzupassen. Alles dies erklärt die Unterordnung des individuellen Empfindens unter einen immer ausgeprägteren dekorativen Konventionalismus. Erst Caravaggio und die Carracci setzen dieser Strömung einen Damm entgegen. Durch sie wird die Rolle der Malerei wieder klarer begrenzt, die Tafelbildmalerei erhält ihre eigentliche Bedeutung zurück, sie vertieft sich wieder in ihre eigenen Probleme und erobert sich dadurch alle zu rein malerischem Gestalten fähigen Geister.

Zur Zeit der gegenreformatorischen Päpste hatte sich auch das Tafelbild, besonders aber das Altargemälde grossen Stiles, völlig der allgemeinen, architektonisch und monumental-dekorativ orientierten Auffassung einzuordnen. Das bedingt eine Einschränkung der Bewegungs- und Entwicklungsfreiheit, die auf diesem Gebiete stärker empfunden werden musste als in der Gattung des Fresko-

bildes. Man braucht nicht einmal die für Rom besonders peinliche Parallele mit der grossartigen Entwicklung zu ziehen, die die Tafelbildmalerei unterdessen in Venedig genommen hatte. Sogar der näher liegende Vergleich mit Florenz ist für die römische Schule in dieser Hinsicht wenig günstig. Wo wäre in der Hauptstadt der Päpste etwas, das sich als Ganzes den Altarbildfolgen von S. Maria Novella und S. Croce, von S. Domenico in Pistoja, der Kathedrale von Lucca und mancher anderer toskanischer Kirchen an die Seite stellen liesse? Die römischen Kirchenbilder des späteren Cinquecento sind eine schwer zu überblickende, auf viele Stellen verstreute Masse, der es zwar an Höhepunkten keineswegs fehlt, wohl aber an einer durchgehenden Linie der Entwicklung und an einheitlichen Aufgaben und Zielen. Unter den wenigen bemerkenswerten Zyklen von Altarbildern ragte einst die leider heute von ihrer alten Stelle entfernte Folge der Wundertaten Christi im Dom von Orvieto hervor (1555 in Angriff genommen), an denen einige der führenden Meister — Muziano, Federico Zuccari, Circignani und Nebbia — beteiligt waren. Die Serie muss insbesondere von der römischen Auffassung der affektvollen, dramatisch zugespitzten Historie einen umfassenden Begriff gegeben haben.

In den neunziger Jahren machte sich Clemens VIII. an die gewaltige Aufgabe der Ausschmückung der Peterskirche mit Altarbildern von einer der Grösse und Würde des Raumes angemessenen Haltung. Schon vorher, unter Gregor XIII., hatte Muziano die Altäre der von diesem Papste vollendeten Cappella Gregoriana mit zwei kolossalen Gemälden zu versehen. Der einfach-grossartige Stil dieses Künstlers sollte von den meisten der Nachfolger nicht wieder erreicht werden. Obwohl Clemens VIII. die bekanntesten Meister in Rom und ganz Mittelitalien heranzog, zeigte es sich, dass durchweg allen die Einfachheit und Grösse der Mittel fehlte, womit diese bedeutende Aufgabe allein gelöst werden konnte. Erst den Reni, Guercino sowie den übrigen grossen Seicentisten sollte es vorbehalten sein, die gewaltig ausladende Geste des Kirchenbildes von monumentaler Form zu verwirklichen; sie setzten unter den Päpsten der Folgezeit die von Muziano, Roncalli, Francesco Vanni, Passignano usw. begonnene Serie in einem einerseits wuchtigeren und breiteren, gleichzeitig aber auch üppigeren und malerisch reicheren Stil fort.

Der grösste Meister des Altarbildes, den Rom in der Zeit von Raffael bis auf die Tage der Carracci erlebt hat, ist Federico Barocci. Freilich sind alle jene vielbewunderten Hauptwerke, die in Rom und den Städten des päpstlichen Staates, besonders der Marken, von den Altären der Kathedralen und Kirchen herab-

leuchteten, durchweg fern von der Hauptstadt, in der Abgeschiedenheit des stillen Urbino, entstanden. Und doch sind gerade sie damals die wichtigsten und einflussreichsten Prototypen der Altarbildmalerei in Rom gewesen: ihr Ruhm strahlte sogar weit über die Grenzen Mittelitaliens, ja selbst über die Alpen hinaus. Sie waren der eigentliche Ausdruck der Idealität des gegenreformatorischen Geistes: verklärte Visionen einer himmlischen Welt, Zeugnisse zartester, innigster Schwärmerei oder ekstatischen Entrücktseins. In der Empfindung und nicht minder in ihrer freien formalen Gestaltung bekunden sie aufs deutlichste sowohl die Abkehr von dem Ideal der Antike, das die Hochrenaissance beherrscht hatte, wie das Verlangen nach einer neuen, freieren und grösseren Form. Man kann an ihnen mit vollkommener Klarheit die Tendenz zur Rhythmisierung und Dynamisierung verfolgen, die in ihrer schliesslichen Konsequenz den Barock bedingt. Immer stärker drängt der Bildgedanke nach der Seite stetiger Bewegung und durchgehender dynamischer Spannung. War bei Michelangelo und seinen Nachfolgern immerhin noch ein gewisser Rest von statuarischer Isolierung jeder einzelnen Figur geblieben, so hört das plastische Einzelmotiv nun ganz auf, selbständige Bedeutung zu besitzen. Jedes Ausladen einer Bewegung nach einer der drei Dimensionen löst automatisch die diagonale Gegenwirkung seitens einer anderen Figur oder eines sonstigen Bildfaktors aus, so dass die gesamte Bilderscheinung gewissermassen in einem ständigen Werden begriffen scheint.

Malerische Mittel greifen entscheidend ein. Die Herrschaft des ungebrochenen Lokaltones ist zu Ende. An seine Stelle treten lauter einzelne, vielfach und unmerklich abgestufte Mitteltöne. Eine helle Tonalität wiegt vor; in ihr verflüchtigen sich die Lokalfarben manchmal geradezu bis zur Wesenlosigkeit. Changeanttöne und Perlmutterglanz, mattes Irisieren und hektisches Aufleuchten aus fahler Blässe — das sind die überraschenden, neuartigen Wirkungen baroccesker Malerei. Im Kreise der Nachahmer steigert sich diese eigenartige Koloristik bis zu recht grellen und bizarren Effekten; die einzelnen Farben haben nicht selten etwas Kränkliches und Affektiertes, manchmal scheint sich das Ganze in wässerige Helligkeit zu verflüchtigen, dann wieder in ein erregtes, buntfarbiges Regenbogenspiel.

Ein gewisses Verlangen nach farbiger und malerischer Fülle ist eines der Hauptmomente, das den römischen Manierismus von den parallelen Bestrebungen in Florenz unterscheidet. Der unaufhörliche Zufluss oberitalienischer Elemente, der mit Sebastiano del Piombo begonnen hatte, kann seine Wirkung nicht verleugnen. Girolamo

Muziano aus Brescia, Raffaellino da Reggio und andere stellen den Kontakt mit der Malerei Venedigs und der Emilia her. In Baroccis Werken ist das Vorbild Correggios mit Händen zu greifen; aber auch bei Taddeo Zuccari und anderen seines Kreises tritt es unverkennbar hervor. Das Zurückgehen auf den Meister von Parma, dessen Ruhm lange Zeit durch Francesco Mazzola verdunkelt worden war, hat symptomatische Bedeutung. Correggio ist unter allen Renaissancekünstlern vielleicht der am wenigsten renaissancemässige. Die nach der Seite des Barock strebenden Kräfte, die zu Beginn des Cinquecento an vielen Orten zutage treten, regen sich an keiner Stelle mit so elementarer Leidenschaft wie in seinen Schöpfungen. Auf die Begründer des italienischen Barock in der Malerei, die Carracci und ihre Gefolgschaft — zumal Guercino und Lanfranco —, sollten denn auch Correggios Altarbilder und Fresken später den stärksten Einfluss ausüben. Barocci als ihren Vorläufer anzusehen ist also eine wohlbegründete Betrachtungsweise. Trotzdem ist er mit allen wesentlichen Erscheinungen seines Stiles durchaus das Kind seiner eigenen Zeit. Die kompositionellen Grundlagen seiner Bilder, die Bewegungsmotive seiner Figuren, ihr Zusammenschluss zu plastisch-malerischen Knäueln, die Raumbildung in mehreren Schichten, die diagonale Führung des Auges — alles das sind typische Gewohnheiten des Manierismus, allerdings in genialster Vergeistigung und mit der denkbar leichtesten, freiesten Umsetzung des feststehenden Schemas in etwas visionär Gesehenes und innerlich Erlebtes.

In Baroccis Kunst wird auch das gefühlsmässige Korrelat zu der Rhythmisierung und Dynamisierung der Bewegung am deutlichsten erkennbar: jene Durchsetzung der Empfindung mit einem Affekt, der sich teils bis zu pathetischer Eindringlichkeit, teils bis zu Schwärmerei und Ekstase steigert. Wiederum gewahrt man hier Tendenzen, die, ins Masslose und nahezu Pathologische übertrieben, in der Kunst des XVII. und XVIII. Jahrhunderts weiterwirken sollten. Der innere Zusammenhang mit der neuartigen Richtung, die das religiöse Empfinden, nicht ohne Anregungen von Spanien her, am Ende des Cinquecento einzuschlagen begann, ist unverkennbar. Dieser bedeutungsvolle Prozess findet in der italienischen Poesie seinen nicht minder greifbaren Ausdruck: man braucht nur an jene sentimental-gefühlsmässigen Ausmalungen religiöser Vorstellungen zu denken, die geradezu eines der Hauptcharakteristika der Periode bilden, etwa an Transillos „Lagrime di S. Pietro“ (1585) oder die den Kampf zwischen Gott und Luzifer verherrlichende „Angeleide“ von Erasmo da Valvasone, namentlich aber an das literarische Hauptwerk des ganzen späteren Cinquecento, die „Gerusalemme liberata“ des Tasso. Von Werken dieser Art bis zu dem eigentlichen Sei-

centismus führt wie in der bildenden Kunst eine Entwicklung von durchaus gesetzmässigem, einheitlichem Verlauf.

Freilich war die religöse Schwärmerei und Ekstase nur die eine Seite des gegenreformatorischen Geistes. Wie das Gefühlsmässige in der Poesie, zumal in der epischen Gattung, durch eine ausgesprochen lehrhafte Tendenz nach der Seite des Verstandesmässigen ergänzt wurde, so verhielt es sich auch in der bildenden Kunst. In Rom spielte zwar jene Art von rationalistisch ausgeklügelter Programmalerei, in der sich der Florentiner Manierismus gefiel, nicht die gleiche dominierende Rolle, aber auch hier bestand, und vielleicht noch in verstärktem Masse, die Kunst der Komposition aus einer Reihe von erlernbaren Formeln, die durch geschickte Variierung auf alle möglichen Aufgaben zugeschnitten werden konnten. Mit diesen konventionellen Behelfen, die von den kleinen Geistern bis zur vollständigen Ausdruckslosigkeit wiederholt wurden, sind die durchschnittlichen Arbeiten der Periode — und ihre Zahl ist Legion — bis zum Überdruss angefüllt, genau wie die berüchtigten gelehrten Kompendien jener Zeit, die sich in der wahllosen Anhäufung des Stoffes nicht genugtun können. Und dennoch regt sich selbst in solchen Verirrungen ein neues, kräftiges Leben. Trotz des vielen Formelhaften, das in der zweiten Jahrhunderthälfte selbst den Werken der Besten so häufig anhaftet, geht es im allgemeinen aufwärts. Der vollkommen neuartige Zusammenklang der drei Künste zu einheitlicher Wirkung, der in dem römischen Hochbarock erreicht werden sollte, wäre ohne die vorbereitende Tätigkeit der Manieristen unmöglich gewesen, wie er sich denn in manchen ihrer Hauptwerke schon ahnungsvoll anzukündigen scheint.

„In der Tat ist in den Italienern dieser Epoche eine grosse Tendenz: Suchen, Vordringen, erhabene Ahnung" lautete das Urteil Rankes über den allgemeinen Inhalt der letzten Jahrzehnte des römischen Cinquecento. Auf die Malerei exemplifiziert, ist diese Einschätzung der Epoche wohl nirgends so wohlbegründet wie angesichts der visionären Schöpfungen Baroccis. Hier wird das Verstandesmässige, Allgemeine und Lehrhafte, das der Zeit sonst eigentümlich ist, von einer Gefühlsweise verdrängt, die unmittelbar aus der sinnlich empfänglichen Religiosität südlichen Volkstums hervorströmt. In Baroccis Engelsglorien, in seinem gemütvollen Sichversenken in alle möglichen Nebenumstände biblischer Vorgänge, in seiner landschaftlichen Stimmungsmalerei erkennt man in unverfälschter, spontaner Form das religiöse Empfinden des Italieners, das sich in dem populären Begreiflichmachen und Ausmalen des Wunderbaren, Übernatürlichen und doch menschlich Verständlichen und Liebenswerten in den heiligen Geschichten nicht genugtun kann.

Sieht man in der überredenden, werbenden Kraft dieses durch und durch künstlerischen Volkstums einen Gegenwert zu dem rein geistigen Eroberungsgehalt der Lutherschen Reform, so charakterisiert man damit ohne Frage die geschichtliche Antithese, wie sie sich, von einer höheren historischen Warte aus gesehen, abzeichnet. Politisch und kulturell betrachtet ist es die unwillkürliche Reaktion des romanischen Volksgeistes gegen den Vorstoss des Germanentums, als den der Süden die Reformationsbewegung mit ihrer Mystik des Geistigen instinktiv auffasste. Dass sich die italienische Kunst, ganz aus Sinnlichkeit und Gefühl geboren, mit den übrigen, mehr verstandesmässigen Kräften der Gegenreform, vor allem dem Jesuitismus, vereinigte, um das überkommene Erbteil der südlichen Religiosität gegen den fremdartigen Geist des Nordens zu schützen, war historische Notwendigkeit.

Kapitel II

Taddeo und Federico Zuccari. Ihr engerer Schülerkreis

Die Periode des Manierismus wird in Rom von den beiden Zuccari in ähnlicher Weise beherrscht wie in Florenz von Vasari. Taddeo, der Ältere, arbeitete sich aus sehr bescheidenen Anfängen und mit den grössten äusseren Schwierigkeiten ringend, allmählich zu jener Stellung empor, die er gemeinsam mit seinem Bruder Federico fast zwei Jahrzehnte lang einnehmen sollte und nach seinem frühen Tode diesem als Erbe hinterliess. Beider Begabung war ausserordentlich verwandter Art und befähigte sie um so mehr zu gemeinsamer Arbeit, als die Ausbildung des Jüngeren ganz in der Hand Taddeos gelegen hatte. Dieser war bereits ein fertiger Meister, als der 13 Jahre später geborene Federico die ersten Schritte in der Kunst versuchte.

Taddeo Zuccari wurde 1529 zu Sant' Agnolo in Vado im Herzogtum Urbino geboren. Angezogen von dem Glanze, den die Werke seines Landsmannes Raffael in die Ferne ausstrahlten, begibt sich der Vierzehnjährige, müde der Entbehrungen bei den armen und kinderreichen Eltern, nach Rom. Mit Farbenreiben und anderen niederen Beschäftigungen schlägt er sich mühsam durch, froh, in den wenigen Mussestunden nach den gefeierten Werken Raffaels zeichnen zu können. Seine Lehrer sind sämtlich Leute untersten Grades, und dennoch profitierte Taddeo mit seiner Empfänglichkeit für künstlerische Eindrücke bald so viel, dass seine Talentproben allgemeine Beachtung finden. Die entscheidenden Anregungen aber kommen von einer besonderen Seite. Daniello da Parma (Daniele Porri), ein mittelmässiger Maler, der jedoch in seiner Heimat Gehilfe des Correggio und Parmigianino gewesen war, wird für Taddeo der Vermittler ihres künstlerischen Stiles. Als Mitarbeiter an Daniellos Werken eignet er sich alsbald eine Morbidezza der Technik und des Kolorites an, die nach den unmalerischen Produkten der Michelangelo-Schule doppelt überraschen musste. Und auch in den Bewegungen seiner Körper, in der geschmeidigen Führung des Konturs wird eine Rückwirkung correggesker Grazie fühlbar, von der eine belebende Kraft auf die Zeitgenossen ausstrahlen sollte. Leider sind die ersten Arbeiten des Künstlers, grösstenteils Fassadenmalereien an römischen Häusern,

nicht erhalten. Ebensowenig besitzen wir Zeugnisse eines zweijährigen Aufenthaltes in Urbino und Pesaro (1548 bis 1550), wohin ihn sein Herzog Guidobaldo berufen hatte. Wichtig war für ihn ohne Zweifel eine Reise, die er im Gefolge seines Landesherrn nach Verona unternahm, denn sie vermittelte dem Zwanzigjährigen

Abb. 166. Federico Zuccari, Bildnis des Taddeo Zuccari (Zeichnung)
Paris, Louvre

neue Anregungen, besonders aber dürfte sie ihn mit den Werken Correggios näher bekannt gemacht haben.

Im Jahre 1551 kehrte Taddeo nach Rom zurück und beteiligte sich unter der Leitung des Vasari-Nachahmers Prospero Fontana mit einigen Historietten an der Ausmalung zweier Zimmerdecken der Villa di Papa Giulio. Es sind mythologische Szenen von grosser

Anmut und Heiterkeit, die sich von dem Schwulst des Vasari-Kreises bereits mit Bewusstsein abkehren. Andere kleinere dekorative Arbeiten für Julius III. schlossen sich an, doch waltete über ihnen wiederum kein günstiger Stern. Erst die 1556 vollendete Cappella Mattei in S. Maria della Consolazione gestattet uns über Taddeos Absichten und Können ein Urteil, um so mehr als es dies Werk war, auf das der Künstler seine besten Kräfte konzentrierte, während er nebenher eine Reihe mehr dekorativer Aufgaben (Fassadenmalereien u. dgl.) erledigte. Leider sind auch die Fresken dieser Kapelle heute nicht mehr im besten Zustand. Wir finden eine nur mittelgrosse, als Kreuzgewölbe gegliederte Decke, deren vier Kappen mit Historietten (Fusswaschung, Abendmahl, Ölberg und Gefangennahme Christi) geschmückt sind. In den vier Ecken die Evangelisten. Die drei Wände der Kapelle bringen als Hauptdarstellungen die Fresken der Geisselung, des Ecce homo und der Kreuzigung. Kleinere, zum Teil jetzt zerstörte Passionsdarstellungen in den Lünetten. Wie tief Taddeo nun in den Bannkreis Correggios geraten ist, verrät nicht nur die malerische Technik und das Kolorit, sondern auch das Kompositionelle. Die rechte Vordergrundgruppe der „Gefangennahme“[1]) geht z. B. auf eine (heute im Original verlorene) correggeske Komposition zurück, nämlich (im Gegensinn) auf den fliehenden Jüngling aus der „Gefangennahme Christi“ der Galerie von Parma. Die Gestalt des Jünglings verrät sowohl in der Bewegung wie in der kompositionellen Absicht deutlich ihr Vorbild. In derselben Weise wie bei Correggio wird die diagonale Richtung der Vordergrundfigur von der Hauptgruppe des Mittelgrundes aufgenommen. Aber der Diagonale rechts entspricht bei Zuccari eine solche auch auf der linken Seite. Ähnlich also wie bei den zeitgenössischen Florentinern entsteht ein Diagonalenkreuz, das die Gruppe im Mittelgrund scharf hervorhebt. Nur dass die neue Lösung, im Gegensatz zu Bronzinos und Vasaris schlecht übersehbarem Figurengewimmel, eine reinliche Scheidung der einzelnen Bühnen bringt und nach dem Vorgang Correggios (in der heiligen Nacht in Dresden oder dem sogenannten „Tag“ in Parma) die Figuren schräg in den Raum hinein sich verkürzen lässt.

Während auf der Fusswaschung und dem Ölberg die Rechnung nicht so offen zutage liegt, entwickelt sich der Vordergrund in der Darstellung des Abendmahles so anspruchsvoll, dass über all den Vorbereitungen von Speisen und Getränken die Hauptsache fast in Gefahr gerät gleichgültig zu werden. In der Tat findet sich denn

1) Die originale Vorzeichnung im Berliner Kupferstichkabinett (Abb. 167).

die Szene auf einem Stiche des J. Matham[1]) (B. 236) als Hochzeit zu Kana bezeichnet. Ähnlich ist es mit dem Wandbild des Ecce homo bestellt. Den eigentlichen Inhalt bilden die mit grosser Kunst räumlicher Abstufung entwickelten Figurengruppen der vorderen Schichten, die mit starken Gesten auf die Vorführung Christi im Mittelgrund zwar hinweisen, aber doch von ihr abzulenken drohen.

Trotz der offensichtlichen manieristischen Merkmale der Cappella Mattei, in denen sich der Zeitgenosse der Vasari, Marco da Siena usw. nicht verleugnet, war ihre Bedeutung für die römische

Abb. 167. Taddeo Zuccari, Gefangennahme Christi. Studie zum Fresko der Cappella Mattei
Berlin, Kupferstichkabinett

Entwicklung doch ganz ausserordentlich. Was Taddeo erreicht hatte, war eine Wiederbelebung der guten Tradition des Wandbildes der Raffael-Schule unter Mitverwertung der zeichnerisch-plastischen Mittel der Michelangelo-Richtung. Seine Arbeit wurde bewundert und studiert; und bald waren die Aufträge an ihn so zahlreich, dass sich Schülerhände, besonders aber Federico, den er nach Rom hatte kommen lassen, daran in grösserem Umfange beteiligen mussten. So war es mit der Cappella Frangipani in S. Marcello, die damals begonnen, aber erst später zu Ende geführt wurde,

1) Auch die Fusswaschung ist von Matham gestochen worden (B. 237), von den Wandfresken die Geisselung von Ch. Alberti (B. 18), der Ecce homo von Ant. Eisenhoit.

mit einer Kapelle in S. Maria dell' Orto, in der Taddeo sich nur die Anbetung der Hirten selber vorbehielt, und mit einigen Festdekorationen und verwandten Arbeiten.

Gegen das Jahr 1560 erhielt Taddeo einen Auftrag, der ihn zur Ausmalung zweier grösserer Gemächer des Castello Orsini nach Bracciano führte. Die Deckenfresken beider Räume stehen in ihrer heiteren Grazie zu den gleichzeitigen schwerfälligen Pedanterien Vasaris im Palazzo Vecchio in vorteilhaftem Gegensatz. Eine liebenswürdige, anspruchslose Anmut charakterisiert die Szenen aus der Geschichte von Amor und Psyche, die das Schlafzimmer schmücken.

Abb. 168. Taddeo Zuccari, Historiette aus dem Leben Alexanders des Grossen (Fresko) Bracciano, Castello Orsini

Und in den lebensprühenden Historietten aus der Geschichte Alexanders des Grossen (Abb. 168) hat gleichsam die frische, naive Erzählungsweise Perinos del Vaga eine verjüngte Gestalt erhalten. Alle diese Dekorationen, die in Stukkowölbungen mit graziösen Grottesken eingefügt sind, schmücken den Raum, ohne ihn, wie die schweren Deckenbilder Vasaris, zu belasten. Die räumlich-bildmässige Auffassung hat gegen die ähnlich gedachten Historietten der Villa Julius' III. entschieden zugenommen; die lässige Natürlichkeit in der Bewegung der Figuren zeigt den Künstler im völligen Besitz aller Mittel profaner dekorativer Malerei. Die Anknüpfung bei Raffael und seinen Schülern geschieht bei ihm durchaus mit Absicht; wird

doch bezeugt, dass er die Reste einer raffaelischen Wanddekoration im Vatikan (Sala dei Palafrenieri), der von Paul IV. bös mitgespielt war, pietätvoll der eigenen Neuausmalung zugrunde legte.

Die bedeutenden Proben dekorativen Könnens, die Taddeo bisher abgelegt hatte, mussten den Gedanken nahelegen, ihm eine derartige Aufgabe von grösserem Umfang anzuvertrauen. Das Geschick wollte, dass die Farnese, die diese Idee verwirklichten, dem Künstler eine von allem Verkehr weit abgelegene Stätte, den von Vignola erbauten Palazzo Caprarola, zuwiesen. So kam denn

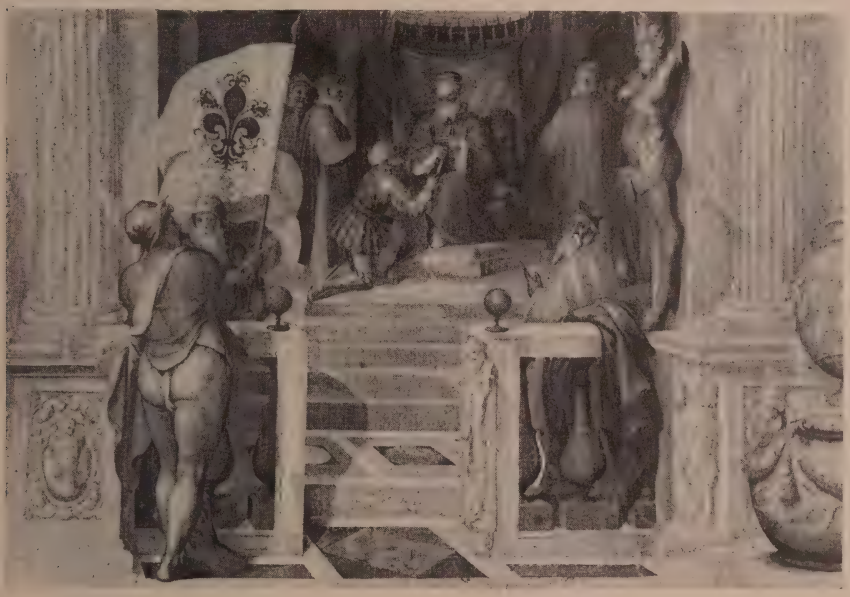

Abb. 169. Taddeo Zuccari, Historiette aus der Geschichte der Farnese (Fresko)
Caprarola, Sala dei Fatti Farnesi

eine Folge von malerischen Raumdekorationen, die an Umfang nur mit dem ungefähr gleichzeitigen Bilderschmuck Vasaris für den Palazzo Vecchio zu vergleichen ist, an einen Ort, wo sie verhältnismässig wenig Beachtung finden konnte. An echter dekorativer Wirkung, an Neuartigkeit und Verschiedenartigkeit künstlerischen Gestaltens übertrifft sie jene Leistung Vasaris entschieden. Aber auch Zuccari scheute nicht vor der starken Verwendung von Gesellenhänden zurück; und so steht das Ganze keineswegs auf der wünschenswerten gleichmässigen Höhe der Durchführung. Überdies kam der Künstler damit infolge seines vorzeitigen Todes nicht zum Abschluss; ausser seinem Bruder setzten selbständige jüngere Maler

die Ausschmückung der Räume fort, unter anderen Giovanni de' Vecchi und Raffaellino da Reggio.

Von den auf Taddeo zurückgehenden Räumen steht der Hauptsaal, die Sala dei Fatti Farnesi, in der architektonisch-dekorativen Gliederung wie in der Gestaltung des einzelnen Bildes weitaus an erster Stelle. Die Disposition der Wände sieht gleich der Sala Regia im Vatikan Historienbilder grossen Stiles vor, doch dienen als Einfassung nicht plastisch stark vorkragende Stukkaturen, sondern flache, breite Rahmungen. Die nicht sehr stark gewölbte Decke besitzt eine wohltuend einfache, geometrische Gliederung in der Art der Sala Paolina in der Engelsburg; von den sechs Historietten sind zwei ins Rund komponiert, von den fünf in Kreuzform zentral gruppierten Feldern enthält das mittlere das Wappen, die übrigen (zwei Ovale und zwei Rechtecke) allegorische Gestalten. Der Gesamteindruck der Decke ist so von harmonischer Ruhe und Übersichtlichkeit. Ganz entsprechend bringen die Fresken der Wände eine klare Einteilung: die Langseiten haben die grossfigurigen Hauptbilder, während den Schmalseiten die Supraportendarstellungen zufallen. Wie im Palazzo Vecchio die Medici-Räume bringt auch die Sala Farnese Zeitgeschichtliches in den Kostümen des Tages und mit Bildnissen Lebender oder erst gerade Verstorbener. Aber glücklicherweise fehlen bei Zuccari alle gelehrten Spitzfindigkeiten und Allegorien, und ferner kommen auch die michelangelesken Muskelmänner in den Vordergründen und ähnliche Behelfe des florentinischen Manierismus durchgehend in Wegfall. Ziemlich steif und schematisch wirken die zeremoniösen Darstellungen der Supraporten, bei denen man Gehilfenhände vermuten möchte. Aber wo es sich, wie an den Langseiten, um militärische Aktionen handelt, die Gelegenheit zur Entfaltung von Regiekünsten boten, betätigt sich ungehemmt Taddeos leicht erregbare Phantasie. Einen ganz eigenen Stil weisen die Historietten an der Decke auf. Die in durchweg kleinen Figuren entwickelte Handlung wird hier mit Vorliebe wieder in den Mittelgrund gelegt und durch eine architektonische Vordergrundkulisse eingefasst (Abb. 169). Die diagonale Rechnung der Deckenfresken der Cappella Mattei wird also wohl angedeutet, aber freier ausgestaltet. Der flächenhafte Charakter des Wandbildes erhält wieder Kredit, und die Überladung der Komposition mit starker Modellierung und weitausgreifender Bewegung, wie sie im Michelangelo-Kreise herrschte, wird überwunden.

So klaffend uns Heutigen nun der Abstand zwischen einem Zuccari und Raffaels Schöpfungen erscheint, so gewiss ist es, dass den historischen Ausgangspunkt für jenen die Fresken der Stanzen und Loggien gebildet haben. Die nach Michelangelo tendierende

Abb. 170. Taddeo Zuccari, Die Schenkung Karls des Grossen (Supraportenfresko)
Rom, Vatikan (Sala Regia)

Richtung der römischen Malerei wird abgelöst von einer anderen Manier, die zwar dem absoluten Wert nach kaum höher einzuschätzen ist, aber immerhin den Versuch macht, die klarere Kompositionsweise der Raffael-Richtung wieder aufzunehmen und den Stil der Wandmalerei auf seine natürlichen Gesetze zurückzuführen.

Abb. 171. Taddeo Zuccari. Kompositionsstudie zur Schenkung Karls d. Grossen (Zeichnung). Berlin, Kupferstichkabinett

In der Ausführung der Fresken in Caprarola beeinträchtigte die Mitwirkung von Schülern mancherlei. Am besten ist nach der Sala dei Fatti Farnesi die Sala del Concilio mit vier Geschichten aus dem Pontifikat Pauls III., von denen die Darstellung des Tridentiner Konzils deutlich auf Raffaels Disputa zurückgreift. Schwächer

Abb. 172. Taddeo Zuccari, Die Einnahme von Tunis; Federico Zuccari, Heinrich IV. vor Gregor VII. (Fresken)
Rom, Vatikan, (Sala Regia)

ein anderer Hauptraum, die Sala di Ercole, an der Taddeo kaum noch beteiligt gewesen sein dürfte, ebenso die Stanza dell' Aurora, deren beziehungsreichen allegorischen Deckenmalereien ein noch komplizierteres Programm zugrunde lag.

Auf der vollen Höhe seines Schaffens steht der Künstler in der Sala Regia des Vatikans. Ursprünglich war er von diesem Hauptdenkmal der zeitgenössischen römischen Malerei ausgeschlossen worden; aber mit Hilfe des Kardinals Emulio erhielt er nachträglich eine der Supraportendarstellungen, die Schenkung Karls des

Abb. 173. Taddeo Zuccari, Einzug Karls V. (Supraportenfresko)
Rom, Palazzo Farnese

Grossen (Abb. 170)[1]), zugewiesen. Der Stil ist für ein Historienbild klein, die Auffassung ohne Tiefe und Originalität, dennoch gefiel sowohl die angenehme Farbstimmung wie die bildmässig geschickt abgerundete Komposition. In den Details steht Gelungenes neben ganz Schwachem und zeichnerisch Unzulänglichem. Als Ganzes also sicher kein Meisterwerk, namentlich nicht in einer so bedeutenden Gattung, aber im Vergleich zu den Leistungen der Konkurrenten erfreulich durch die Leichtigkeit und Sicherheit des Wurfes. Auch die Einnahme von Tunis (Abb. 172), die Taddeo dann noch an einer

1) Eine mit geistreicher Leichtigkeit behandelte, von der endgültigen Fassung noch ziemlich weit entfernte Kompositionsstudie im Berliner Kupferstichkabinett (Abb. 171).

anderen Wand der Sala Regia ausführte, zeigt eine ähnliche Mischung von Vorzügen und Schwächen; das geplante Gegenstück: Gregor VII. und Heinrich IV. fiel nach dem Tode des Künstlers seinem Bruder

Abb. 174. Taddeo Zuccari, Bekehrung Pauli
Rom, Galerie Doria

zu, während die beiden allegorischen Figuren über der Tür noch Taddeos Stil verraten.

In den sechziger Jahren sind ausserdem einige andere monumentale Arbeiten entstanden, vor allem die Fresken der Schmal-

seiten des von Francesco Salviati begonnenen Hauptsaales im Palazzo Farnese (vgl. S. 256). So wenig Zuccari hier den eminenten florentinischen Zeichner-Dekorator an Kraft der Gestaltung erreicht, so hat doch das Supraportenbild des Einzuges Karls V. (Abb. 173) ganz das Gefällige, Angenehme seiner besten Werke. Auch das Altarbild der Kapelle Frangipani in S. Marcello, die Bekehrung des hl. Paulus, zeichnet sich durch Eleganz der Bewegung, kompositionelle Geschlossenheit und eine glückliche farbige Wirkung aus[1]). Weniger interessiert das Fresko der Assunta in der SS. Trinità de' Monti, das wie die anderen unvollendet hinterlassenen Werke Taddeos von seinem Bruder zu Ende geführt wurde.

Im Jahre 1566, erst 37 Jahre alt, starb der auf der Höhe seiner Erfolge stehende Künstler. Blickt man auf seine Lebensarbeit zurück, so zeichnet sich in ihr mit völliger Klarheit das Bild einer neuen Generation ab, die sich nicht mehr mit dem Anschluss an den Raffael- oder Michelangelo-Kreis begnügt, sondern einer Kunst zustrebt, in der das Beste beider vereint sein sollte, aber malerisch verschmolzen durch das leise Hineinklingen eines Dritten: des Correggio. Nicht als ob damit diese neue Manier als das Produkt eines bewussten Eklektizismus hingestellt werden sollte: aber die Hauptanregungen kamen tatsächlich aus recht verschiedenen Quellen. Das ganz Persönliche in Taddeo jedoch ist das ausserordentlich Leichte und Spontane seines Schaffens, seine Fähigkeit sich das bei anderen Gesehene anzueignen, entgegengesetzte Eindrücke zu assimilieren, Probleme, an denen tiefere Naturen hätten scheitern müssen, durch überraschend einfache und einleuchtende, freilich oberflächliche Mittel zu lösen. Eben diese Eigenschaften waren es, die aus ihm einen geborenen Dekorator im Sinne des späteren Cinquecento gemacht haben. Seinen Wandmalereien und Altarbildern[2]) war es vorbehalten, Anregungen verschiedener Art zu einer neuen Manier zu verschmelzen, die nicht das Gedrängte und Zerquälte der

1) Eine wohl eigenhändige verkleinerte Wiederholung in der Galerie Doria (Abb. 174). — Die Gestalt des den zu Boden gestürzten Paulus haltenden Mannes ist nach der analogen Figur in Michelangelos Fresko (Cappella Paolina im Vatikan) sklavisch genau wiederholt. Im übrigen steht Taddeos Komposition mit ihrem rhythmischen Ineinandergreifen aller Gestalten zu den plastisch isolierten Bewegungen jenes Spätwerkes Michelangelos in stärkstem Gegensatz.

2) Es ist merkwürdig, dass über Tafelbilder Taddeos nichts bekannt ist. Freilich ist kaum daran zu zweifeln, dass derartige Arbeiten von seiner Hand noch existieren. Versuchsweise darf ihm die Madonna mit dem schlafenden Kind und einem Engel zugewiesen werden, die in Windsor dem Sebastiano del Piombo zugeschrieben wird, aber im Typus wie in der Gewandbehandlung ausserordentlich stark an Taddeos Fresken gemahnt. — Eine Replik, die statt des Engels den Johannesknaben zeigt und auch andere Veränderungen aufweist, im Museo Nazionale zu Neapel.

Michelangelo-Richtung und nicht die ideenlose Selbstgefälligkeit mancher Raffael-Nachfolger hatte, aber von jener die Freiheit und Kühnheit der Bewegung, von dieser die Harmonie und Bildmässigkeit zu übernehmen schien. Der dritte Faktor Correggio, aus dem Taddeo die vielgerühmte maniera dolce e pastosa entwickelt hatte, konnte in Rom seiner Bedeutung nach nicht sogleich erkannt werden, aber die von ihm ausgehende neue Strömung dauerte fort und gewann durch das Auftreten Federico Baroccis noch grössere Intensität.

Der jüngere Zuccari, Federico, war in jeder Weise der legitime Fortführer der Tätigkeit Taddeos. Den von seinem Bruder herausgebildeten Stil übernahm er, ein halber Knabe, als er nach Taddeos Zeichnungen Aufträge ausführte, die diesem übergeben worden waren. Auch in den ersten selbständigen Arbeiten Federicos hatte der Ältere das Recht nach Gutdünken zu verbessern, das ihm freilich bald auf die Korrektur der Zeichnungen und Kartons eingeschränkt wurde. Denn wie in der Art der künstlerischen Begabung war Federico dem Bruder in dem Streben nach Unabhängigkeit aufs engste verwandt; ein noch nicht Zwanzigjähriger trat er selbständig neben Taddeo, allerdings stets bereit sich an dessen Aufträgen, wo es nottat, zu beteiligen.

Wie Federico durchaus von dem Stil Taddeos ausgeht, beweisen zur Evidenz zwei Stiche der Diana Ghisi (B. 22 und 24) nach den heute nicht mehr vorhandenen Eustachius-Fresken einer Hausfassade in der Nähe der Kirche S. Eustachio; man sieht an diesen beiden Darstellungen — dem Werke eines Achtzehnjährigen — alle Eigentümlichkeiten seines älteren Bruders, ohne natürlich noch über die Qualität ein Urteil fällen zu können. Jedenfalls muss die dekorative Wirkung sehr günstig gewesen sein, und so erhielt der junge Künstler einen weitaus ehrenvolleren Auftrag der gleichen Art: er wurde beteiligt an der Ausschmückung des von Pirro Ligorio erbauten Casinos Pius' IV. Leider sind seine wichtigsten Leistungen dort nicht mehr erhalten; der Hauptraum im oberen Stockwerk, in dem er verschiedene, von Vasari aufs höchste gepriesene Geschichten aus dem Leben Christi ausgeführt hat, ist heute ohne jede Spur von Malerei[1]). Dagegen ist die weitaus nebensächlichere Ausmalung des Gewölbes in der Loggia noch vorhanden; mehr

1) Die Richtigkeit der von Vasari gegebenen Beschreibung des Casinos ist von Taja und neuerdings von Friedländer (Das Kasino Pius' IV.) bezweifelt worden. Bei den sonst peinlich genauen Angaben des Aretiners über Federico liegt hierzu um so weniger Anlass vor, als gewisse von Vasari erwähnte Einzelheiten wie die Beteiligung Lorenzo Costas (d. J.) an dem Casino durch die Urkunden bestätigt werden. (Vgl. auch die noch genauere Beschreibung des Anteiles Federicos bei Borghini im Riposo, S. 570.)

Abb. 175. Federico Zuccari, Auferweckung des Lazarus (Zeichnung)
Florenz, Uffizien

als die drei Mosesgeschichten im Scheitel des Gewölbes interessieren daran die schmalen Seitenfelder, in denen mythologische Szenen (besonders reizvoll die sich darin tummelnden Eroten) auf dunklem Grunde dargestellt sind. Bald darauf wurde Federico der monumentale Fries eines Saales im Belvedere anvertraut, worin in 16 Fresken von ziemlicher Grösse die Geschichte Mosis dargestellt werden sollte (über Baroccis Anteil vgl. S. 482). Die einzelnen Historien sind wegen der starken Verwendung von Hilfskräften von ungleichem Wert; immerhin machen Kompositionen wie das Wunder Mosis vor Pharao (Vorzeichnung in München) und die Fürbitte Mosis und Aarons bei Pharao dem Künstler alle Ehre.

Im Entstehungsjahr der Malereien im Casino Pius' IV., 1561, war der einzige Repräsentant der maniera romana in Venedig, Battista Franco, dort gestorben und hatte die Cappella Grimani in S. Francesco della Vigna unvollendet hinterlassen. Um das Werk im gleichen Stil zu Ende zu führen, ward der kaum 20jährige Federico nach Venedig berufen. Wie ernst er die ihm zugefallene Aufgabe nahm, beweisen die zahlreichen erhaltenen Vorstudien für das Altarbild und die beiden Laterali. Zugleich geht aus ihnen hervor, dass von dem jungen Künstler nicht nur das (1564 datierte) Gemälde der Anbetung der Könige herrührt, sondern auch die beiden Fresken mit der Auferweckung des Lazarus und der durch Christi Predigt bekehrten hl. Magdalena, die von Boschini und neuerdings von Cantalamessa fälschlich dem Battista Franco zugewiesen worden sind[1]). Während die beiden, zweifellos zuerst in Angriff ge-

1) Nur die Auferweckung Lazari ist noch erhalten. Vorzeichnung (in Einzelheiten noch abweichend) dafür in den Uffizien als „Canuti" (Abb. 175), partielle Vorzeich-

Abb. 176. Federico Zuccari, Entwurf für einen Theaterprospekt (1565). Zeichnung
London, Britisches Museum

nommenen Seitengeschichten wieder die unmittelbarste Fortsetzung Taddeo Zuccaris darstellen, versucht der junge Künstler in dem

nung, richtig als „Zuccari", im Louvre (Braun 322). Es existiert ferner ein Stich von Cort. Die Vorzeichnung für die von der hl. Martha vor Christus geführte Magdalena ist uns in der Uffizienzeichnung Nr. 11036 erhalten; Nr. 11097 bietet eine schöne Einzelstudie dafür. Für die Anbetung der Könige befindet sich ein Entwurf als „Muziano" in der Albertina, die Kompositionsvorzeichnung in den Uffizien (Nr. 11035). Das Bild genoss grosse Berühmtheit und wurde von J. Sadeler gestochen.

Altargemälde eine lockere, luftigere räumliche Disposition, die entschieden ebenso wie das Kolorit von den venezianischen Meistern beeinflusst worden ist. Die Komposition ist hier so glücklich im Rhythmus und durchaus einleuchtend wie selten bei den Zuccari; aber in Anbetracht der viel freieren und grösseren Leistungen der damaligen Venezianer begreift man kaum, was den Grimani bewogen hat Künstler wie Paolo Veronese, Tintoretto usw. gegenüber dem unbärtigen Jüngling aus Rom zurückzustellen. Diesem fielen unterdes weitere Aufträge von Bedeutung zu, darunter die Komposition der Giustizia distributiva im Palazzo Grimani (von Cort gestochen), so dass er sich schliesslich vermass die Ausmalung der Hauptwand der Sala del Consiglio an sich zu bringen. Hier konnte nun der Widerspruch der einheimischen Künstler nicht ausbleiben, und glücklicherweise siegten diese nur zu berechtigten lokalen Ansprüche über den Ehrgeiz des jungen Römers. Ein merkwürdiges Zusammentreffen brachte Zuccari in der letzten Zeit seines venezianischen Aufenthaltes mit einem ihm so entgegengesetzten Meister wie Andrea Palladio in persönliche Beziehung; für eine Aufführung in dem von Palladio entworfenen „Colosseo" führte er mit seinem glänzenden improvisatorischen Talent zwölf Bilder aus, wobei denn seine Schnelligkeit allgemeine Bewunderung hervorrief.

Schon damals trat in Federico jener Zug zum Unsteten hervor, der für sein ganzes weiteres Leben so charakteristisch ist. Mit Palladio zusammen besuchte er Cividale, wandte sich dann nach der Lombardei und traf auf der Rückreise nach Mittelitalien gerade zum feierlichen Einzug der Johanna von Österreich (1565) in Florenz ein. Der Entwurf für einen Theaterprospekt, den er für die Vermählung des Francesco de' Medici mit der Österreicherin ausführte, ist in der Uffiziensammlung erhalten. Es ist eine schwungvoll bewegte grosse Jagdszene in weiter Landschaft, die begreiflicherweise dem Künstler einen grossen Erfolg eintrug[1]).

Im Todesjahre seines Bruders (1566) kehrte Federico nach Rom zurück. Er übernahm die Vollendung der von Taddeo in Angriff genommenen Seitenwand der Sala Regia, wo er denn freilich mit seinem Fresko: Heinrich IV. vor Gregor VII.[2]) von jenem nicht zu seinem Vorteil absticht (vgl. Abb. 172). Wohl ist die Zeichnung korrekt und sicher, aber ohne den rhythmischen Schwung, der

1) Ein Teilentwurf im Britischen Museum, früher als „Paolo Veronese" (Abb. 176); vgl. H. Voss, Zeitschr. f. bild. Kunst 1912, S. 151.

2) Kompositionsvorzeichnung als „Jacopo Ligozzi" in den Uffizien (Nr. 6377); Einzelstudie zu der Gestalt des Kaisers in der Albertina (Scuola romana 729 als „Reue des hl. Ludwig"). Vgl. ferner die bei Crozat, Recueil d'Estampes, Paris 1763, Vol. II als „Taddeo Zuccari" abgebildete Zeichnung.

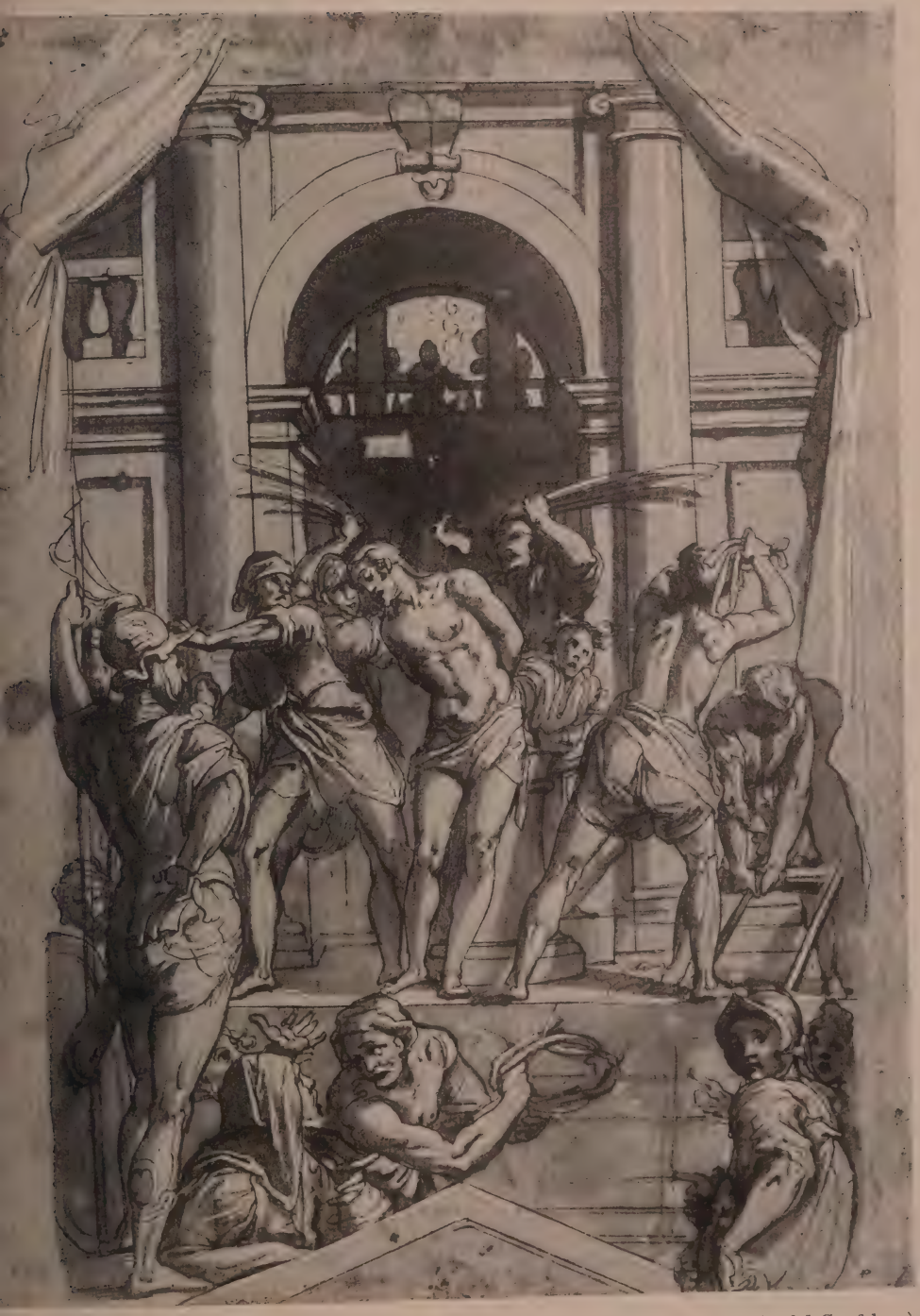

Abb. 177. Federico Zuccari, Geisselung Christi (Zeichnung für das Fresko in S. Lucia del Gonfalone)
Berlin, Kupferstichkabinett

in Taddeos Einnahme von Tunis pulst und ohne Grösse des Stils. Auffallend lahm sind die für ihn mehr und mehr charakteristisch werdenden langgezogenen Vertikalen, die übermässig in die Höhe wachsenden Gestalten und die plumpen, übertriebenen Extremitäten. Auch Taddeos Cappella Frangipani in S. Marcello wurde von dem Jüngeren zu Ende gemalt. Die grossen Fresken der beiden Wände mit Szenen der Geschichte des Apostels Paulus sind heute leider ganz verblichen, ebenso die Historietten an der Decke bis auf die Zentraldarstellung der Enthauptung Pauli[1]).

Vor allem aber entstand damals ein Hauptwerk Federicos, das grosse Lünettenfresko im Collegio Romano (heute zerstört)[2]). Die untere Hälfte zeigt, eingefasst von sechs alttestamentarischen Propheten und von den Symbolen der unbefleckten Empfängnis, die Verkündigungsszene; darüber schwebt eine anmutige, zarte Engelglorie, die sich in Äther aufzulösen scheint, in dem die Halbfigur Gottvaters erscheint. Das Ganze gibt sich selbst in den Reproduktionen als eine für die Späteren, zumal für Meister wie Vanni und Salimbeni, epochemachende Schöpfung von grösster Leichtigkeit und Eleganz der Komposition zu erkennen. Gegenständlich interessiert es durch die neuartige Verschmelzung der Verkündigungsdarstellung mit der Allegorie der Conceptio immaculata. Die Invenzione enthält zwar einige offenbar aus Vasaris Immaculatabild übernommene Züge, doch ist die Art ihrer Verwertung durchaus originell (vgl. beispielsweise die in den Zwickeln der Lünette angebrachten Gestalten Adams und Evas mit dem in der Idee gleichen, in der Ausführung aber ganz verschiedenen Motive bei Vasari). Alle unleugbare Geschicklichkeit des Komponierens, alle Originalität des Erfindens vermag nun freilich nicht hinwegzutäuschen über die in Federicos Schaffen immer mehr einreissende Veräusserlichung und Schematisierung. Nicht als ob an der sorgfältigen Vorbereitung seiner Werke zu zweifeln wäre (schon die zahlreichen Vorstudien stellen seinen Ernst von vornherein ausser Frage), aber seine Art die Aufgaben anzufassen ist völlig unnaiv und erkünstelt. Durch das Bestreben um jeden Preis interessant und neu zu sein wird er gesucht und sonderbar in der Auffassung seiner Gegenstände, gespreizt und dabei im Grunde einförmig in der Formensprache. Werken wie der Lünette im Collegio Romano oder dem Riesenhochaltarbild von S. Lorenzo in Damaso ist wenigstens Grandiosität der Anordnung

1) Ein Stich danach unter den Reproduktionen nach Zuccari im Dresdner Kupferstichkabinett (Malerbände).

2) Stiche von Cornelis Cort u. a. Eine farbige, auf Kupfer ausgeführte Wiederholung der ganzen Komposition im Magazin der Berliner Museen (Nr. 687).

Abb. 178. Federico Zuccari, Studie zur Florentiner Domkuppel (Zeichnung)
Wien, Albertina

nicht abzusprechen, so wunderlich auch hier wieder die Zusammenstellung einer Marienkrönung mit einem Martyrium des hl. Laurentius uns erscheint — aber die beiden um 1570 entstandenen Altarbilder für den Dom von Orvieto (Auferweckung des Jünglings von Nain und Heilung des Blinden, heute in der Domopera) ärgern durch ein geradezu mörderisches Volksgewühl, das im Hochformat nur dank den vielen Schemata des Manierismus unterzubringen war. Besonders beliebt sind dabei die auf hohe Säulenbasen u. dgl. geklettерten Figuren, Requisiten, die aus Raffaels Heliodor genommen

wurden[1]). — Andere, kaum minder äusserliche Arbeiten aus dieser Zeit sind das Fresko der Geisselung Christi im Oratorio del Gonfalone von 1573 (Vorzeichnung im Berliner Kupferstichkabinett; Abb. 177) und die Katharinenszenen im Chor von S. Caterina de' Funari.

Bald nach Vollendung dieser Werke begab sich Federico auf eine Reise, die ihn anfänglich nach Lothringen, dann aber, als ersten italienischen Maler von Ruf, über Holland nach England führte (1574). Als Monumentalmaler fand er dort zwar wenig Beifall, entfaltete aber eine umso ausgedehntere Tätigkeit als Porträtist, malte die Königin Elisabeth (das Bildnis in Hampton Court ist angeblich das Original), Maria Stuart (ganzfiguriges Bild in Chatsworth, wohl nach einer Vorlage), Nicholas Bacon, Lord Nottingham, Sir Francis Walsingham u. a. — mittelmässige Leistungen, die nur als Zeugnisse jener denkwürdigen Periode englischer Geschichte von Wert sind.

Aus dem Auslande zurückgekehrt, ward Zuccari noch 1574 zur Vollendung von Vasaris Jüngstem Gericht nach Florenz berufen. Die Aufgabe war nach unserem heutigen Gefühl höchst unglücklicher Art. Womit Vasari und sein Nachfolger Eindruck zu machen hofften, war die Weitschweifigkeit der „Invenzione" und die enorme Grösse des Ganzen mit seinen zahllosen Figuren (davon über 300 von Zuccari), also das rein Stoffliche und das Quantitative[2]). Der Erfolg entsprach den Absichten nur teilweise. Wohl verfehlte das Werk als technische Leistung nicht eine starke Wirkung auszulösen, zumal unter der jüngeren Generation der Florentiner Künstler. Aber in den weiteren Kreisen der kunstempfänglichen Florentiner Bevölkerung lebte man doch zu sehr in den Vorstellungen der guten eigenen Tradition, um an einer so improvisierten, ja rohen Leistung Gefallen zu finden. Man begrüsste das 1579 enthüllte Fresko sogar mit höhnischen Madrigalen, unter anderem leistete sich Lasca eine deutliche Anspielung auf die weisse Tünche, mit

1) Am besten wieder die Vorstudien: Drei Einzelentwürfe für die Auferweckung des Jünglings im Berliner Kupferstichkabinett, eine Gesamtkomposition in der Albertina (Braun 213), von der definitiven Fassung verschieden. Das Bild ist von J. Matham gestochen worden. — Eine Kompositionszeichnung für die Heilung des Blinden (Kopie) im Städelschen Institut (Nr. 4475).

2) Vorzeichnungen zu diesem Fresko in der Albertina (Abb. 178) und in Darmstadt. — Ein interessantes Denkmal der Arbeit Zuccaris an der Domkuppel ist das Bild der ehemaligen Sammlung Hertz in Rom, das den Künstler zusammen mit Vincenzo Borghini darstellt, dem Urheber der Invenzione des Werkes (ausgestellt auf der Florentiner Bildnisausstellung von 1911). Den Entwurf zu diesem Gemälde (Feder, laviert) besitzt die Handzeichnungssammlung der Uffizien, Nr. 11043.

Abb. 179. Federico Zuccari, Verkündigung (Zeichnung für S. M. Nuova, Florenz)
Florenz, Uffizien

der nach Ansicht der echten Florentiner das an Brunelleschi begangene Unrecht allein zu sühnen sei[1]).

1) Damals dürfte eine andere, bedeutend anspruchslosere Wandmalerei Federicos in Florenz entstanden sein, das Lünettenfresko der Verkündigung in der Vorhalle von S. Maria Nuova, das von den älteren Schriftstellern nicht erwähnt wird. Der üppige Engelreigen dieses zwar stark auf Effekt berechneten, aber nicht unsympathischen Werkes wirkt wie ein Nachklang des Freskos im Collegio Romano. (Eine ausgeführte Kompositionszeichnung, die wie die Lünette selber fälschlich als Arbeit des Taddeo Zuccari gilt, in den Uffizien [Abb. 179]. Ebenda Nr. 13890 noch eine weitere Studie.)

Ein in seinen Folgen noch peinlicheres Fiasko erlebte Zuccari bald nach seiner Rückkehr in die päpstliche Metropole. Er erhielt von Gregor XIII. den ehrenvollen Auftrag die von Michelangelo begonnene Ausmalung der Cappella Paolina im Vatikan zu beenden — eine Arbeit, über die angesichts der schlechten Erhaltung heute schwer zu urteilen ist. Von Federico rühren hier ausser den Fresken der Decke die Wandbilder mit dem Sturz des Magiers Simon und der Taufe des Hauptmanns Cornelius her[1]). Während er an ihnen tätig war, erhielt er von dem Bolognesen Paolo Ghiselli, dem Truchsess des Papstes, den Auftrag für seine Vaterstadt ein grösseres Altarbild zu malen. Das Thema war die Bittprozession des hl. Gregor zum Schutze gegen die Pest. Zuccari unterzog sich der Aufgabe, wie das noch heute in S. Maria del Baraccano zu Bologna aufbewahrte, ausserordentlich steife und schematisch komponierte Gemälde zeigt, mit geringer Liebe. Bartolommeo Carducci und Domenico Passignano wurden ausgiebig bei der Ausführung herangezogen[2]). Diese Unterschätzung des bolognesischen Kunstverständnisses sollte für den Künstler betrübende Folgen haben. Seine Leistung ward von den in Bologna eingesessenen Malern aufs stärkste angefeindet, und Ghiselli selber konnte nicht umhin den Kritikern Recht zu geben. Das rief den Zorn des höchst empfindlichen Federico hervor. Um sich zu rächen, entwarf er im Herbst 1581 eine allegorisch-satirische Komposition, die Porta Virtutis, in der die Kritiker seines Bildes unter porträtähnlichen Zügen der Lächerlichkeit preisgegeben wurden. Von diesem Tendenzgemälde ist, was bislang nicht beachtet wurde, die eigenhändige Vorzeichnung noch vorhanden. Sie wird (unter falschem Autornamen) in Frankfurt aufbewahrt und durch die erläuternden Beischriften in ihren symbolischen Bezügen genau charakterisiert (Abb. auf S. 596)[3]). Die

1) Entwürfe zu den Fresken der Kapelle, mit der Zuschreibung an Passari, in der Albertina (Sc. romana 1254) und im Louvre (als „Parmigianino", Braun 477).

2) Über das Bild in der Madonna del Baraccano und die daran anschliessende Episode im Leben Zuccaris vgl. Bertolotti, Federico Zuccari, Perugia 1876 und Artisti urbinati, Urbino 1881, S. 19f., ferner Lanciarini in der Nuova Rivista Misena 1893, 6, 7, 8 und C. Ricci in Rassegna d'Arte 1907, S. 102. Merkwürdigerweise ward dabei übersehen, dass unter dem dokumentarisch erwähnten Florentiner Domenico di Michele kein anderer als Zuccaris Schüler Passignano zu verstehen ist. — Den Originalentwurf für die Gregorsprozession (Uffizien) bildet Ricci neben dem ausgeführten Bilde ab. Damit erledigt sich die von Malvasia aufgebrachte Legende, dass Zuccaris Bild, da es keinen Beifall gefunden habe, später durch eine andere Darstellung ersetzt worden sei.

3) Ob auch die von Cort gestochene Allegorie der Malerei hierher gehört, bleibe dahingestellt. Dagegen ist die öfter im Stich wiedergegebene Verleumdung des Apelles schon früher entstanden, wie der von 1572 datierte Cortsche Stich beweist. Das schon von Baglione genannte Gemälde wird heute in Hampton Court aufbewahrt. (Eine schlecht erhaltene Replik im römischen Palazzo Gaetani.)

öffentliche Ausstellung dieser Allegorie in Rom verursachte einen unerhörten Skandal. Gregor XIII. geriet über die Dreistigkeit des Künstlers in helle Empörung und verwies ihn mitsamt seinem Mitarbeiter Passignano des Landes. So fand Zuccaris dritte römische Periode im November 1581 einen dramatischen Abschluss.

Zunächst wandte sich der unter so beschämenden Umständen aus Rom Vertriebene der Gegend seiner Heimat zu. Der Herzog von Urbino übertrug ihm die Ausschmückung des Gewölbes in der von ihm gestifteten Kapelle zu Loreto mit Stukkaturen und Fresko-

Abb. 180. Federico Zuccari, Fresken der Kapelle Francesco Marias II. (1582)
Loreto, Casa Santa

historietten, Arbeiten von kleinerem Umfang, von denen das Mittelstück, eine Krönung Mariä, durch eine gewisse geistreich-bizarre Art interessiert (Abb. 180). Neben dem Altarbilde der Kapelle, der Verkündigung Federico Baroccis, werden diese Fresken allerdings Mühe gehabt haben sich zu behaupten. Die weitere Flucht führte den Künstler nach Venedig, wo ihm eine der grossen Historien der Sala del Consiglio übertragen wurde (1582 vollendet, 1603 vom Künstler selbst nochmals übergangen). Das Thema: Friedrich Barbarossa vor dem Papst (Abb. 181) war der seiner Zeit in der Sala Regia gestellten Aufgabe aufs engste verwandt. Aber inmitten der eminent malerischen

Produkte der venezianischen Meister hat sich auch Zuccari bemüht das flächig-lineare Schema des früheren Wandbildes durch eine wesentlich reichere und räumlicher wirkende Komposition zu ersetzen. Alle Mittel der Perspektive, der Beleuchtung und des Kolorites sind von ihm in Bewegung gesetzt. Im Figürlichen ist das unangenehm Lärmende und Aufdringliche der Repoussoirbehelfe der Orvietaner Bilder glücklich vermieden, abgesehen allerdings von dem aufgeputzten Burschen rechts im Vordergrund, der als blosse Kulisse wirklich etwas weniger störend ausfallen durfte. Alles in allem gehört die Komposition unzweifelhaft zu den erfreulichsten und durchdachtesten Schöpfungen Zuccaris.

Nach einer kurzen neuerlichen römischen Episode (sobald sich der Zorn Gregors XIII. gelegt hatte, rief er den Künstler zurück und liess ihn die Fresken der Cappella Paolina beenden) folgte nun jener bekannte Abschnitt in Federicos Leben, in dem er für Philipp II. von Spanien tätig war. Kurz vor seiner Abreise vollendete er noch das für Cesena bestimmte wenig bedeutende Altarbild des Christus im Limbus (heute in der Brera). Dann machte er sich, durch den Grafen Olivares empfohlen, nach Spanien auf (1585), wo er sich volle drei Jahre (1586 bis 1588) als Hofmaler aufhalten sollte. Das Interesse für italienische Kunst war damals in Spanien ausserordentlich stark. Philipp II. brachte namentlich der venezianischen Malerei lebhafte Bewunderung entgegen. Ebenso standen, wie schon an verschiedenen Stellen (vgl. S. 356, 362, 410) betont wurde, zahlreiche Florentiner mit spanischen Auftraggebern in dauernder engster Fühlung. Auch genuesische Meister wie Luca Cambiaso, Zuccaris Vorgänger im Escurial, haben auf der iberischen Halbinsel eine einflussreiche Wirksamkeit ausgeübt. Federico nahm seine Tätigkeit mit den grössten Hoffnungen auf. Die Hauptaufgabe, die man ihm stellte, waren die für den in vier Etagen aufgebauten Hochaltar bestimmten Historien der Kreuztragung, des Christus an der Säule, der Laurentiusmarter, der Assunta, Auferstehung Christi und der Ausgiessung des hl. Geistes. Sie fanden ihren Platz in der zweiten und vierten Reihe des ganzen riesigen Tabernakels. Dann malte er für die unterste Reihe die Geburt Christi und die Anbetung der Könige. Schliesslich wurden ihm noch die Altarbilder der Nebenaltäre (Verkündigung, hl. Hieronymus in der Wüste, Kreuzabnahme) übertragen, die später sämtlich von Juan Gómes retuschiert worden sind, da sie in ihrer ursprünglichen Form wenig Erfolg hatten.

Zuccaris spanische Tätigkeit stand unter einem ausserordentlich unglücklichen Stern. Seine Altarbilder, mit denen er den höchsten Grad künstlerischer Vollkommenheit zu erlangen geglaubt hatte, fanden durchweg nicht den Beifall eines Monarchen, der an die

Abb. 181. Federico Zuccari, Friedrich Barbarossa vor dem Papste (1582)
Venedig, Dogenpalast

Meisterwerke eines Tizian und anderer Venezianer gewöhnt war. Und was für den selbstbewussten Künstler besonders kränkend sein musste: Carducci, sein eigener Schüler und Gehilfe, befriedigte in seinen Fresken mehr als der mit so weitgespannten Hoffnungen erwartete, hochgefeierte Meister selber! Es heisst sogar, dass Philipp seine Enttäuschung recht deutlich zum Ausdruck gebracht habe, ohne jedoch darum mit der klingenden Belohnung irgendwie zu kargen. Ganz im Gegenteil, Zuccari ward vom König nach Ablauf seiner Wirksamkeit reichlich bezahlt und kehrte 1589 als recht vermögender Mann nach Rom zurück.

Wie wenig sein Ansehen hier durch den spanischen Misserfolg gelitten hatte, geht daraus hervor, dass er zum Princeps der neugegründeten Accademia di San Luca gewählt wurde, die durch zwei Jahrhunderte hindurch eine gewisse Bedeutung für das römische Kunstleben besessen hat. Federico interessierte sich mit wahrer Uneigennützigkeit für die Akademie, lud diese in sein bei der Trinità de' Monti gelegenes Haus, das er mit (noch erhaltenen) Deckenmalereien geschmückt hatte und bedachte sie in seinem Testament. Damals entstand eine eigenartige „Bizarrerie" des Künstlers, die Cappella degli Angeli im Gesù. Den Fresken der Wände und der Decke liegt die gemeinsame Idee: die Engel als Beschützer der Menschen zugrunde, die an Beispielen des Alten und Neuen Testaments (Tobias und der Engel u. a.) anschaulich gemacht wird. (Bekanntlich wurde die Verehrung des Schutzengels ein charakteristischer Kult des XVII. Jahrhunderts.) Für diese künstlerisch gewiss nicht reizlose Hymne auf die Engel brachte Federico durchaus die Leichtigkeit und Freudigkeit des Stiles mit; was ihm allerdings fehlt, ist Kraft und Fülle der dekorativen Gestaltung, und so artet denn jene Leichtigkeit oft in Dürftigkeit, die beabsichtigte Anmut des Kolorites in Schwäche und Wesenlosigkeit aus.

1603 befindet sich der alternde Künstler wieder auf der Wanderschaft: er besucht Venedig von neuem, ist in der Lombardei für seinen Mäcen Federico Borromeo tätig und hält sich schliesslich von 1605 bis 1607 am savoyischen Hof zu Turin auf. Ausser seinen Werken beschäftigen ihn literarische und kunsttheoretische Ideen; wie es scheint, lässt ihm der Ruhm des verhassten Vasari (dessen Viten er mit ebenso boshaften wie ungerechten Postillen versehen hat) keine Ruhe. Es genügt ihm nicht mehr, durch das blosse Wort zu wirken, wie er es als Princeps der römischen Akademie schon früher gelegentlich getan hatte. 1608 veröffentlicht er den Extrakt seiner Anschauungen in der „Idea de' Pittori, Scultori ed Architetti", einem Traktat, der über das Weiterwirken des scholastischen Denkens im gegenreformatorischen Zeitalter mehr verrät

als über Zuccaris Stellung zu den wichtigen künstlerischen Problemen seiner Tage. Von diesen ist überhaupt in der ganzen Schrift kaum die Rede; vielmehr wird hier in einem gespreizten, von sprachlichen Missbildungen vollgepfropften Stil einfach wiederholt, was von dem verachteten Vasari ungleich klarer und knapper formuliert worden war. Nur in knifflichen Begriffspaltereien und geistreichelnden Definitionen überbietet Zuccari alle seine Vorgänger, ja er kann es in dieser Hinsicht mit den verwegensten Kasuisten des Jesuitismus aufnehmen. Nicht selten gerät er da, wo er seinen bizzaren Einfällen allzusehr nachgibt, geradezu ins Alberne und Skurrile. So z. B. wo er den Disegno etymologisch als „segno di Dio in noi" (di-segn-o) erläutert und in ihm das Symbol der göttlichen Allmacht erkennen will. Ähnliche Abgeschmacktheiten enthalten auch die sonstigen Schriften des Künstlers, besonders „Il passaggio per Italia" sowie „La dimora di Parma" (Bologna 1608).

Erfreulicher denn als Kunsttheoretiker erscheint uns Federico Zuccari immer noch in seinen Fresken und Gemälden, wenn auch eine eigentliche Entwicklung längst nicht mehr zu konstatieren ist. So ist das grosse Fresko (von 1604) im Salone des Collegio Borromeo zu Pavia, das die Ernennung des hl. Karl zum Kardinal darstellt (Abb. 182)[1]), wohl glücklich in seiner dekorativ-räumlichen Wirkung, aber nachlässig, ja sogar roh in der zeichnerisch-malerischen Ausführung. Die auffällig starre Symmetrie der Komposition erklärt sich aus der tektonischen Funktion des Wandbildes an der Stirnwand eines Saales von riesigen Abmessungen. In Pavia wie bei den Fresken der Collegiata zu Arona (1605) beteiligte sich ein Künstler ähnlicher Richtung, Cesare Nebbia, von dem noch die Rede sein wird.

Das Lebensende Zuccaris war so merkwürdig wie der ganze Lauf dieses bewegten Daseins. Nachdem er drei Jahre bei Carlo Emanuele von Savoyen als Hofmaler tätig gewesen, eine „Galleria" für ihn auszumalen begonnen und mehrere Altarbilder ausgeführt hatte, nahm er von neuem sein Wanderleben auf und wandte sich wieder den Marken zu. Er hatte eben Loreto besucht und war im Begriff sich nach seiner Heimat S. Angelo in Vado zu begeben, als er in Ancona ernstlich erkrankte und Ende 1609 „in casa d'altri con non molta sua riputazione" (Baglione) verschied. —

In Federico Zuccari erkennt man mit Recht den Prototypus des römischen Manierismus. Von seinem Bruder hatte er die maniera facile schon als frühreifer Knabe fertig übernommen, er war es gewohnt geworden, mit bestimmten Kompositionsschemata

1) Grosser Entwurf, lavierte Federzeichnung auf blaugrünem Grunde, in den Uffizien (Nr. 11031).

Abb. 182. Federico Zuccari, Ernennung des hl. Karl zum Kardinal
Pavia, Collegio Borromeo

zu arbeiten, von Raffael, Michelangelo, Correggio und anderen mit der Selbstverständlichkeit des Epigonen sich inspirieren zu lassen. In seinem Eklektizismus herrschte freilich kein bestimmtes System, sondern eine erstaunliche Vielseitigkeit. Noch viel stärker als Taddeo drängte es ihn nach dem Zurschaustellen des Schwierigen, nach dem Phantastischen, Bizarren. Wo jener sich mit dem Aufwand fremdartiger Kostüme, diagonalen Körperhaltungen u. dgl. begnügt hatte, bevorzugte Federico Massenaktionen wie in seinen Bildern für Orvieto und S. Francesco della Vigna zu Venedig oder bizarre Gegenstände gleich dem Jüngsten Gericht der Florentiner Domkuppel und dem Inferno der Divina Commedia, dem eine Serie phantastischer Entwürfe (in der Uffiziensammlung) entnommen sind[1]).

Verglichen mit seinem Landsmann und Zeitgenossen Barocci, der ihn hier und da beeinflusst hat, tritt das malerische Element bei Federico sehr zurück. Es genügt die Zeichnungen beider zu vergleichen, um die Verschiedenartigkeit ihrer Anschauung deutlich zu erkennen. Zuccari ist der geborene Zeichner, dem sich die Er-

1) Vgl. Corrado Ricci, La Divina Commedia di Dante Alighieri nell' Arte del Cinquecento, Mailand 1908.

Abb. 183. Federico Zuccari, Künstler in Michelangelos Sagrestia Nuova (Zeichnung)
Paris, Louvre

scheinung in der Präzision der Linie restlos offenbart; über das Helldunkel hat er kaum etwas Persönliches zu sagen. In seinen Fresken überträgt sich die Vorzeichnung mit ihren geringen malerischen Versuchen unmittelbar in das ausgeführte Kunstwerk; diese Übertragung geschieht sozusagen mechanisch: die Inspiration hatte mit dem letzten der zahlreichen kompositionellen Entwürfe ihr Ende erreicht. Etwas besser steht es mit den Altar- und Tafelbildern, besonders soweit sie in der Farbe venezianischen Einfluss verraten. Aber auch hier darf man ihn weder mit Barocci noch etwa gar mit Paolo Veronese oder Tintoretto vergleichen.

Viele werden heute geneigt sein auf die Handzeichnungen Zuccaris als sein Persönlichstes, Eigenstes ein grösseres Gewicht zu legen als auf die ausgeführten Werke. In der Tat finden sich hier manchmal Reflexe aus der wirklichen Welt von einer Wahrheit und spontanen Unmittelbarkeit, die aufs stärkste überraschen. Höchst witzig beobachtete Details aus dem römischen Künstlertreiben jener Zeit enthalten unter anderen die Zeichnungen zur Lebensgeschichte seines Bruders Taddeo, die jetzt in verschiedenen Sammlungen (Louvre, Albertina, London, München) aufbewahrt werden. Auch sonst kommen genrehafte Zeichnungen Zuccaris nicht selten vor, zumeist in einer eigentümlichen Kombination von Kreide- und

Röteltechnik, die später von Giuseppe Cesari und den Florentinern des XVII. Jahrhunderts vielfach nachgeahmt worden ist. Porträts und Porträtgruppen in solcher Ausführung haben wegen ihrer fast miniaturhaften Zeichnungsmanier oft etwas an ältere deutsche Meister Erinnerndes, wie denn Zuccari eine besondere Freude daran gefunden hat, nach primitiven Vorlagen abzuzeichnen.

Trotz dieser eifrigen und ergebnisreichen Betätigung Federicos als Zeichner, die sicherlich noch die ihr zukommende Würdigung

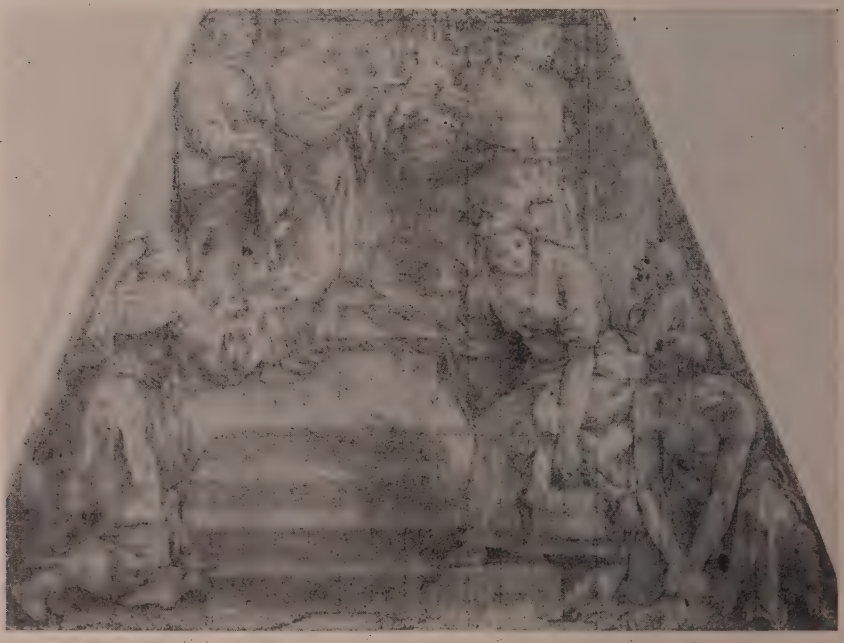

Abb. 184, Pasquale Cati, Darstellung im Tempel (Zeichnung)
Berlin, Kupferstichkabinett

finden wird, bleibt doch sein eigentliches historisches Verdienst die vielseitige Förderung der monumentalen Malerei. Er hat sich mit Schöpfungen wie der Verkündigung des Collegio Romano, dem Hochaltarbild für S. Lorenzo in Damaso, den religiösen Historien in Orvieto und den Repräsentationsbildern in Venedig und Pavia in den Hauptgattungen als der einflussreichste, ja als der tatsächlich entscheidende Meister erwiesen. Überall begegnet man den Nachwirkungen seiner fruchtbaren Tätigkeit, nicht nur in ganz Mittel- und Norditalien, sondern auch jenseits der Alpen und selbst in der Malerei der Niederländer, der Spanier und Engländer.

Abb. 185. Pasquale Cati, Deckenfresken der Cappella Altemps
Rom, S. Maria in Trastevere

Seine nächste und getreueste Anhängerschaft fand Federico Zuccari allerdings, wie es sich leicht begreift, in seiner engeren Heimat, dem Herzogtum Urbino und den Marken überhaupt. In Pesaro folgte Niccolò Trometta seiner Richtung, verband damit aber wie viele andere der gleichen Landschaft das Studium Baroccis, namentlich hinsichtlich des Kolorits. Sein Hauptwerk in Pesaro, das Hochaltarbild der Chiesa del Sacramento, verrät in dem Gottvater in der Engelglorie deutlich das Vorbild der Verkündigung des Collegio Romano (vgl. S. 456); die Verknüpfung des im unteren Teil dargestellten Abendmahles mit einer solchen Glorie beweist recht, wie gesucht und äusserlich man in der Auffassung biblischer Stoffe geworden war. Trotzdem verdient die vortreffliche Perspektive, das Kolorit und die relativ angemessenen Haltungen der Hauptfiguren Anerkennung. Unter den zahlreichen Fresken, die Trometta in römischen Kirchen ausgeführt hat, stehen die Deckenmalereien in der Tribuna von S. Maria in Aracoeli bei weitem an erster Stelle. Während die Gesamtdisposition und die Komposition der beiden Historien sowie des Mittelovals wieder ganz von Zuccari abhängig ist, gemahnt das helle, lebhafte Kolorit mehr an Barocci, der den Künstler besonders geschätzt haben soll. Die übrigen Fresken in der gleichen Kirche sind wesentlich ungünstiger zu beurteilen, wie denn schon Baglione die absteigende Entwicklung des Künstlers konstatiert, die ihn schliesslich zu einem oberflächlichen „pratico" und zum armen Manne gemacht hat.

Ein anderer Schüler Zuccaris aus Pesaro war Giovanni Giacomo Pandolfi. Im Gegensatz zu Trometta liegt das Schwergewicht seiner Tätigkeit auf den zahlreichen Altarbildern, die er für die Kirchen seiner Vaterstadt ausgeführt hat und in denen mehr als der Einfluss des Lehrers jener des Barocci zu erkennen ist. Ein Hauptwerk ist der Gekreuzigte mit Heiligen im linken Querschiff des Domes, durchaus baroccesk in der Hauptfigur und den Gewandungen der Nebengestalten, farbig durch das überwiegende kalte Blau und den schweren Gesamtton wenig erfreulich. Als Freskomaler zeigen ihn die seiner Spätzeit angehörigen Historien des Alten und Neuen Testamentes im Oratorium des Nome di Dio, eine Doppelreihe von Darstellungen, von denen die unteren in Chiaroscuro, die oberen in Farben ausgeführt sind. Diese recht schwachen Arbeiten lassen bedauern, dass nicht sein Schüler Simone Cantarini, der unter den Bolognesen des XVII. Jahrhunderts so ehrenvoll hervortritt, den an sich bedeutenden Auftrag erhielt. Pandolfi war übrigens gleich Cantarini ein gewandter Zeichner, wie die Blätter in den Uffizien (u. a. ein schönes Kinderfest, reproduziert bei Scacciati, Stampe in Vol. Nr. 280) beweisen. Auch der Palazzo

Bianco in Genua besitzt (unter dem Namen Salviatis) ein charakteristisches Blatt: schlafender Amor von Nymphen belauscht[1]).

Von Pasquale Cati aus Jesi (ca. 1550 bis ca. 1620) ist uns der Lehrer nicht überliefert worden, allein seine einst in grösserer Zahl vorhandenen Arbeiten zeigen den Zusammenhang mit dem Landsmanne Zuccari deutlich genug. Die eigentümliche sackende Schwere des Gewandwurfes, die Cati seinen Figuren zu geben liebt, scheint aber ausserdem auch starke Anregungen von seiten des Muziano vorauszusetzen. Eine seiner frühesten römischen Arbeiten ist die Laurentiusmarter in S. Lorenzo in Panisperna, ein in der zweiten Hälfte der vierziger Jahre entstandenes Kolossalfresko. Grosse Fortschritte weist Cati in der 1588 bis 1589 von Martino Lunghi erbauten, reich dekorierten Cappella Altemps in S. Maria in Trastevere auf (Abb. 185). Die Kapelle hat an den beiden Seitenwänden Freskodarstellungen des unter Pius IV. tagenden Konzils von Trient und des römischen Hofes unter dem gleichen Papste, ganz im Sinne von Zuccaris Zeremonienbildern komponiert und angenehm im Kolorit. Die in der dekorativen Gesamtwirkung sehr harmonische Decke weist eine ähnliche Einteilung wie jene der Kapelle Mattei von Taddeo Zuccari auf, wie denn auch die einzelnen Mariengeschichten in der Komposition an das gleiche Vorbild erinnern[2]). Originell das über dem Hochaltar angebrachte Doppelporträt Pius' IV. und des Kardinals Altemps.

Das weitere Schaffen des nach Bagliones Zeugnis viel beschäftigten Künstlers ist merkwürdigerweise ziemlich in Dunkel gehüllt. Man hat ihn augenscheinlich früh wieder vergessen, obwohl ein Werk wie die Cappella Altemps seiner Begabung als Dekorator kein schlechtes Zeugnis ausstellt. Ohne den Zuccari an Ursprünglichkeit gewachsen zu sein, leistet er auch zeichnerisch in der Erfassung komplizierter Bewegungen und Verkürzungen Erhebliches. Mit grosser Wahrscheinlichkeit ist ihm eine Reihe von Kompositionsentwürfen zuzuschreiben, durchweg lavierten Federzeichnungen auf farbigem Grunde, die in verchiedenen graphischen Sammlungen bald unter dem Namen Zuccari, bald unter dem des Cavaliere d'Arpino aufbewahrt werden. Die geschlossenste Gruppe dieser Blätter ist in München, u. a. die Madonna in Wolken mit Engeln (Nr. 2606), die Lünettendarstellungen der Verkündigung und Anbetung der Hirten (Nr. 2721) und eine Prozessionsdarstellung (Nr. 2737). Eine schöne Einzelgruppe befindet sich ferner in Darmstadt (A. E. 1397), endlich besitzt Leipzig in einer grossen, vertikal aufgeschichteten Kreuzabnahme den in kompositioneller Hinsicht bedeutendsten Bildentwurf Catis.

1) Reproduziert bei Grosso-Pettorelli, I disegni di Pal. Bianco, Mailand 1910.

2) Eine sehr genau durchgeführte, quadrierte Vorzeichnung zu der „Darstellung Christi im Tempel" (Abb. 184) im Berliner Kupferstichkabinett (als Pontormo).

Kapitel III

Federico Barocci

Unter allen mittelitalienischen Künstlern des späteren XVI. Jahrhunderts ist Federico Barocci aus Urbino (1535 bis 1612) die unabhängigste und einheitlichste, die innerlich reichste und — so darf man alles in allem wohl behaupten — die bedeutendste Persönlichkeit. Das Merkwürdige ist, dass Barocci nach Art und Umfang seines Schaffens keineswegs zu jenen universalen Naturen gerechnet werden kann, die sonst die Stärke dieser Periode und Schule bilden. Nur in seinen römischen Anfängen hat er sich in grossdekorativen Aufgaben im Sinne der Zeit versucht. Sein gesamtes späteres Schaffen aber gilt mit einer innerhalb seiner Zeitgenossen einzig dastehenden Beharrlichkeit und bewussten Selbstbeschränkung ausschliesslich dem Altar- und Andachtsbilde.

Die exemplarische Gewissenhaftigkeit seines Arbeitens hat die Bewunderer des Künstlers (die es zu allen Zeiten gegeben hat) vielfach veranlasst ihn aus der im allgemeinen übelbeleumdeten Epoche, der er nun einmal zeitlich angehört, herauszulösen und ihn mit den Carracci zusammen als einen „Reformator" der italienischen Kunst — oder wie diese Rolle sonst definiert wurde — hinzustellen. Dass er auf viele Spätere in tiefgreifender und mannigfacher Weise gewirkt hat, steht ausser Frage. In der malerischen Haltung seiner Bilder zumal sind Elemente vorhanden, die nicht nur im XVII. Jahrhundert, dem eigentlichen Zeitalter des Barock, fortgewirkt, sondern selbst noch die Künstler des Rokoko in stärkster Weise angeregt haben. Allein in allem, was seine Kunst sowohl den Absichten wie den Mitteln ihrer Wirkung nach kennzeichnet, bleibt er doch durch das allgemeine Wollen seiner Zeit mitbedingt, ja, er erscheint als einer der wichtigsten Exponenten dieses Wollens, gewissermassen als ein Kulminationspunkt der ganzen späteren Entwicklung des Cinquecento.

Das elementarste Streben dieser Periode war die Inbewegungsetzung jeder Art von bildmässiger Konfiguration. Bis auf Barocci hatte man die Bewegung in der Hauptsache mit linearen und plastisch formverdeutlichenden Mitteln erstrebt. Jetzt versuchte man auch die malerische Anschauungsweise der gleichen Tendenz dienstbar zu machen, mit dem Erfolge, dass der Eindruck des ständigen Fliessens

noch wesentlich intensiver ward. Das Auge huscht in Baroccis Bildern über Flächen von unbestimmter und anscheinend zufälliger Begrenzung hin, alle Farbtöne greifen in kaum fühlbarer Weise unter vielfachen gegenseitigen Brechungen ineinander über, die Modellierung des Dreidimensionalen verflüchtigt sich in ein Spiel mit der plastischen Form, die Gestalten selber endlich sind in den ruhelosen Fluss des Ganzen unlösbar verwoben.

Das irisierende Glitzern und Leuchten der Farbe, das an dem einschmeichelnden sinnlichen Reiz der Malerei Baroccis den greifbarsten, unmittelbarsten Anteil hat, war in der mittelitalienischen Malerei keineswegs ohne Vorgang. Wo sich in Rom oder Florenz malerische Tendenzen geregt hatten, gingen sie nicht, wie im italienischen Norden, nach der Seite eines warmen einheitlichen Tones, sondern richteten sich auf eine oft sehr raffinierte, kühle und helle Buntheit, auf ein jähes Gleissen und Funkeln, nicht auf das tiefe, ruhevoll-satte Glühen der Venezianer und Lombarden. Dieser Art war die koloristische Haltung in den Werken eines Rosso Fiorentino und Beccafumi gewesen. Es lässt sich nicht verkennen, dass auch Baroccis Werke ein gut Teil davon ererbt haben. Gewiss gehen sie an Kraft und Ursprünglichkeit der malerischen Anschauung über die römisch-florentinische Tradition ausserordentlich hinaus, aber es wäre verfehlt, sie mit allem Voraufgegangenen in einen prinzipiellen Gegensatz setzen zu wollen.

Das Farbenkonzert bei Barocci — der Künstler selber liebte den Vergleich koloristischer Wirkungen mit der Musik — ist von einer bis dahin nie geahnten Polyphonie und Abtönung der Instrumentation. Allerdings besitzt es nicht die Klangfülle und orchestrale Kraft der Venezianer oder eines Correggio, aber es nimmt durch die Schönheit und Geschmeidigkeit der Modellierung, die Feinheit und Eleganz der Stimmführung gefangen — Vorzüge, die erst das Rokoko wieder zu würdigen und weiterzubilden verstanden hat. Baroccis besondere Gabe sind die ganz zart ins Licht abgetönten perlmutterartigen oder changierenden Töne. Er besitzt eine Leidenschaft für die kaum noch wahrnehmbaren Abstufungen des hellsten, schimmerndsten Grau bis zum reinsten Weiss, für das allerdurchsichtigste Inkarnatpigment, überhaupt für alle Brechungen des Farbtones vermittelst der verzehrenden Helligkeit des Lichtes. Partienweise erinnern seine Gemälde manchmal an vergrösserte Pastelle — jene Technik, die der Urbinate mit solcher Meisterschaft in seinen Studien nach dem lebenden Modell zur Anwendung brachte.

Bei oberflächlicher Betrachtung könnte es so scheinen, als sei die ganze barocceske Welt entstanden als der spontane Ausdruck eines visionären, traumartigen Sehens. Eine solche Ansicht, die

zwischen dem künstlerischen Gestalten selbst und ihrem Ergebnis nicht klar scheidet, steht aber mit der stets am Modell hängenden Arbeitsweise des Künstlers in schärfstem Widerspruch. Gerade Barocci hat, wie seine wahrhaft unzählbaren Naturstudien ausweisen, sich mit einer Leidenschaftlichkeit sondergleichen an das Wirkliche geklammert. Zu jedem seiner Bilder existieren Zeichnungen, die sich auf alle, selbst die geringfügigsten Einzelheiten beziehen[1]), Blätter, an denen die Selbstverständlichkeit des Umschmelzungsprozesses der reinen Natur in künstlerische Anschauung das höchste Staunen hervorruft. Blätter, deren technische Leichtigkeit und Materialgerechtheit man ebenso geniesst wie ihre den subtilsten malerischen und stofflichen Reizen von menschlichem Fleisch, von Tuchen vielfältiger Art usw. nachspürende Sinnlichkeit. Selbst aus diesen Studien, die meist mit schwarzer und weisser Kreide, oft unter Zuhilfenahme von verschiedenartigen Pastellstiften auf getöntes Papier hingeschrieben sind, wird also Baroccis eminent malerische Konzeptionsweise deutlich. Schon bei den Elementen, aus denen er die Welt seiner Bilder schafft, ist das Zeichnerische als solches kaum vorhanden. Hier liegt der grundsätzliche Unterschied von den Manieristen des Vasari-Kreises und selbst von den Zuccari. Der Gedanke des Imflusseseins einer Komposition, der sie alle beseelt hat, gewinnt erst durch die Einführung des entscheidenden malerischen Faktors seinen beschwingten, jubelnden Ausdruck. Aus Baroccis Kompositionen kann tatsächlich nichts mehr herausgenommen werden, ohne dass alles aus dem Gleichgewicht gerät; es gibt in ihnen auch gar keine Einzelwerte mehr, die, aus ihrem Gefüge gerissen, noch für sich existieren könnten. Alles ist durch tausend Fäden miteinander verknüpft und durcheinander bedingt.

Baroccis Gestaltungsweise hat, so sehr sie den Eindruck des Zufälligen anstrebt und auch erreicht, etwas ausserordentlich Gesetzmässiges. Es liegt in ihr eine ähnliche Disziplin, eine ähnliche Fähigkeit des Aufbauens und Herausschälens eines Bildgedankens wie im Schaffen seines Landsmannes Raffael. Kompositionell geht der Künstler von den Zuccari, besonders von dem älteren der beiden, aus. Wie weit er auch mit Federico zusammenhing, lässt sich nach Verlust von dessen wichtigsten Arbeiten im Casino Pius' IV. schwer beurteilen. Jedenfalls übernimmt er von Taddeo das Prinzip der diagonalen Entwicklung des Raumes wie der diagonal in den Raum hineinführenden Haltung der Hauptträger des

1) Vgl. August Schmarsow, Federigo Barocci, ein Begründer des Barockstils in der Malerei, Leipzig 1909, mit den Ergänzungsbänden über Baroccis Zeichnungen, Leipzig 1909, 1911ff., ferner die reich illustrierte Studie von F. di Pietro, Disegni sconosciuti e disegni finora non identificati di Federigo Barocci negli Uffizi, Florenz 1913.

figürlichen Aufbaues. Ja, dieses Schema gewinnt bei ihm eine noch wesentlich erweiterte Bedeutung; seine Altarbilder mit dramatischen Vorwürfen weisen meist zwei sich kreuzende Raumdiagonalen auf, in deren Brennpunkt sich die Hauptfigur bzw. die Hauptszene befindet. Auch in den Figuren des Vordergrundes verstärkt sich die diagonale Tendenz noch wesentlich. Barocci gibt hier oft eine Ansicht von halb oben, wodurch die bildeinwärts gerichtete Tendenz der Gestalten im Vordergrunde noch kenntlicher wird. Es entsteht auf diese Weise ein bestimmter Typ von baroccesker Repoussoirfigur: halbe Bildeinwärtsdrehung bei Betonung der Sicht von halb oben, seitlich ausgestreckte Arme, nach unten sich verbreiternder Gewandschwall (bei kniender und sitzender Gestalt).

Alle diese kompositionellen Auskünfte, zu denen sich logischerweise die Rückverlegung der Haupthandlung in den Mittelgrund gesellt, stehen natürlich ihrem Wesen nach auf der gleichen Linie des künstlerischen Empfindens und Gestaltens wie die Kunstmittel des Manierismus, ja, sie sind mit ihnen geradezu identisch oder aus ihnen herausentwickelt[1]). Baroccis Verdienst bleibt dagegen die lebensvollere Interpretation des Schemas, die feinere geistige Motivierung, ferner die bessere Fügung der Komposition selber und nicht zuletzt der frische Zug der Natur, den auch die kleinsten Einzelheiten seiner Bilder atmen. Niemals überschreitet er in der räumlichen Disposition die Grenzen des dem Auge Angenehmen; selbst in seinen figurenreichsten Altargemälden weiss er jenes Vollgestopfte und Grelle zu vermeiden, das die Massenszenen der Zuccari meist so abstossend macht.

Man hat den Urbinaten häufig als einen Nachahmer oder Fortsetzer Correggios bezeichnet. Das Verhältnis zu diesem grossen Neugestalter verdient eine nähere Charakterisierung. Die Überlieferung will wissen, dass Barocci die Bekanntschaft mit dem Meister von Parma durch einen Künstler gemacht habe, der Pastellzeichnungen und Kartons nach seinen berühmtesten Werken aus Norditalien mitgebracht haben soll. Wie es sich hiermit auch verhalten mag: soviel scheint festzustehen, dass Barocci die Hauptwerke Correggios entweder nur aus irgendwelchen Kopien oder Nach-

1) Wie nahe sich Barocci in seinen kompositionellen Gepflogenheiten noch mit der „klassischen" Tradition der Hochrenaissance berührt, zeigt die von Wölfflin vorgenommene Gegenüberstellung des lionardesken Abendmahltypus mit dem des Barock (Tiepolo), wobei Baroccis Darstellung in Urbino (vgl. Abb. 191) als Zwischenglied angenommen wird (Kunstgeschichtliche Grundbegriffe, München 1915, S. 95 f.). Obwohl Barocci von der flächenhaften Ausbreitung der Szene bereits mit Entschiedenheit loszukommen trachtet, bleibt er Lionardo „doch darin noch verwandt, dass die Schichtung in einzelnen Raumstreifen deutlich erhalten geblieben ist."

bildungen oder höchstens — was indessen blosse Vermutung bleiben muss — aus einem vorübergehenden, kurzen Aufenthalt in Parma kennen gelernt hat. Die Dinge lägen hier also ähnlich wie bei Taddeo Zuccari, bei dem die Beziehung zu Correggio durch jenen Daniello da Parma hergestellt wurde. Und in der Tat reicht die Verwandtschaft des baroccesken Stiles mit dem correggesken nicht so weit, wie es auf den ersten Blick scheint. In der Farbigkeit seines Helldunkels geht der Urbinate über den Oberitaliener ganz wesentlich hinaus, nicht minder in der räumlichen Verwertung des Diagonalenprinzips — bleibt nur jenes Wogen und Fluten des Konturs, jenes unregelmässige Spiel der Flächen, jene unbestimmte, „malerische" Wirkung des Bildeindrucks, die allerdings beiden gemeinsam ist. Es sind verwandte Temperamente, verwandt auch in ihrem sensitiven Verhältnis zu den menschlichen Empfindungen und Leidenschaften — Barocci indes stets eine Nüance zarter, geistiger, erdenferner —, ihre Wege verlaufen in einer ähnlichen Richtung, allein sie führen zu verschiedenen Zielen.

Trotz seiner eminenten malerischen Begabung ist Barocci in seinem Verhältnis zum menschlichen Körper, besonders zu seiner klaren Artikulierung und dem präzisen Funktionieren der Scharniere, nicht minder Mittelitaliener als irgendein anderer. Mag das körperliche Motiv manchmal unter dem Schwall des Gewandwurfes zurücktreten, es lebt dennoch mit vollster Bestimmtheit unter der malerisch verdeckenden Hülle. Nie findet sich jenes gezwungene, leere Posieren wie bei vielen Manieristen, zumal des Vasari-Kreises, sondern stets ein natürliches, bequemes körperliches Sichgehaben. Bellori erzählt, dass der Künstler seine Modelle zu befragen pflegte, ob sie diese oder jene Stellung als natürlicher empfänden und änderte dann nach ihren Angaben. Auch die Wiedergabe des Gewandwurfes, so stark sie nach der Seite des Flutenden, Weichen stilisiert ist, stützt sich auf das intimste Studium der Natur. Es gibt bei Barocci keine Draperiemotive, die bloss für sich existieren. Unter allen atmet die lebensvolle menschliche Gestalt.

So reich das Bild der künstlerischen wie menschlichen Persönlichkeit Baroccis ist, so bewusst hat er alles, was er auszudrücken hatte, auf das eine, an bedeutenden Möglichkeiten reiche Gebiet des Altarbildes und des mit ihm verwandten religiösen Andachtsbildes konzentriert — mit ganz wenigen, allerdings um so bemerkenswerteren Ausnahmen. So ist eine an Zahl nicht sehr imposante, wenn auch immerhin stattliche Reihe von Werken entstanden, von denen ein jedes selbständige Bedeutung besitzt, als Ausdruck einer besonderen, durch Liebe und Vertiefung gewon-

Abb. 186. Federico Barocci, Martyrium des hl. Sebastian
Urbino, Dom

nenen Idee. Schon die Zeitgenossen empfanden die Schöpfungen des Meisters als einzigartige Kostbarkeiten, nicht vergleichbar mit den Arbeiten der römischen Zeitgenossen. Kaum ein anderer Künstler ist denn auch damals so stark zur Vorlage in graphischen Blättern benutzt worden wie er, der übrigens selber durch seine wenigen Radierungen der reproduzierenden Kunst die stärksten Anregungen nach der Seite malerischen Sehens in Schwarz-Weiss vermittelt hat.

Die Welt, die sich in Baroccis Altarbildern aufbaut, ist mannigfaltig und doch in ihrer Art ausserordentlich einheitlich. Am unmittelbarsten wirkt der Meister da, wo er die reine Idyllik des häuslichen Lebens mit dem verklärenden Schimmer seiner gemütvollen und anmutigen Phantasie übergiesst, wie in seinen verschiedenen heiligen Familien, denen stets eine besondere, sinnvoll durchgeführte Invenzione zugrunde liegt. Aber die idyllischen und genrehaften Züge dringen auch in Gegenstände von ernsterer Schattierung ein, wie in Szenen aus dem Leben Christi und der Heiligen; bald begleiten und mildern sie hier das Grausige, bald bereichern sie dort das Bild eines festlich bewegten Geschehens. In der dramatischen Ausschmückung feierlich-symbolischer Vorgänge der Heiligen Schrift ist Barocci unerreichter Meister. Man muss allerdings bei Werken wie dem Tempelgang Mariä in der Chiesa Nuova bedenken, dass es die religiöse Empfindung eines ausgesprochenen Südländers ist, die sich hier zur Geltung bringt. Alles Innerliche, Mystische des biblischen Vorganges wird in äussere Bewegung und Handlung umgesetzt. Aber wie fein ist in jeder Gestaltung die seelische Anteilnahme nachempfunden, wie mannigfaltig abgestuft ist der Grad der religiösen Andacht, wie liebenswürdig und menschlich selbst die allzumenschliche blosse Neugier ausgedrückt! Nur in wenigen Werken steigert sich das ruhig-bewegte Geschehen zu höchster dramatischer Kraft, so vor allem in der Kreuzabnahme und dem Martyrium des hl. Vitalis. Rein künstlerisch genommen entfaltet Barocci indes gerade in diesen Fällen das Maximum seiner Kraft. Uns Heutige stört vielleicht der enge Zusammenhang solcher Werke mit den manieristischen Bestrebungen der Zeit. Aber dem hohen, leidenschaftlichen Pathos, das aus ihnen spricht, kann sich auch der nicht entziehen, dem beispielsweise die innerlich kalte Dramatik eines Federico Zuccari nichts zu sagen hat.

Gegen das Ende seines Schaffens hin wendet der Meister sich immer stärker dem Visionären und Ekstatischen zu. Der Ausdruck des Überirdischen, dem Himmel Zugekehrten gibt Schöpfungen wie der Assunta in Dresden und der Kreuzigung in Genua ihre

Abb. 187. Federico Barocci, Der Stab Mosis wird zur Schlange (Zeichnung)
Florenz, Uffizien

ganz eigene magische Gewalt. Der Himmel öffnet sich, Engelscharen schweben herein, nicht mehr jene halbdekorativen Puttenzutaten der früheren Werke, sondern Gestalten von mächtig auf-

rauschendem Flügelschlage, eindrucksvolle Boten eines höheren Daseins. Von Schmerz und Schauern des Mitgefühles gepackt, vereinigt sich das Überirdische dem Irdischen. Ein übernatürliches Licht flammt auf, das sich in den Sphären des Himmels und den endlosen Fernen der Landschaft ins Unermessliche, Ewige verliert. —

Baroccis Leben verläuft in einem verhältnismässig engen, äusserlich sehr unscheinbaren Kreise, fern von allen Ereignissen des grossen Lebens, wie sie den Lebensgang Vasaris oder Federico Zuccaris so stark beeinflusst haben. In Urbino 1535[1]) geboren, trat er in das Atelier Battista Francos ein, der 1546 die im ersten Buch erwähnten Malereien in der Kathedrale vollendet hatte, und zeichnete bei ihm eifrig nach Gipsabgüssen und Antiken. Nach Francos Fortgang kam er zu dem Architekten Bartolommeo Genga in Pesaro, machte in der herzoglichen Guardaroba Studien nach Tizian und anderen Meistern und begab sich um 1550 nach Rom, hauptsächlich um Raffaels Werke kennen zu lernen[2]). Aus der Zeit unmittelbar nach diesem ersten römischen Aufenthalt sind zwei Altarbilder Baroccis im Dom zu Urbino erhalten. Nicht völlig gesichert erscheint die für den Künstler noch durchaus uncharakteristische hl. Cäcilie, die tatsächlich nicht viel mehr ist als eine freie Kopie der berühmten Raffaelschen Cäcilie in Bologna, allerdings mit verändertem Kolorit (der Künstler kannte seine Vorlage wahrscheinlich nur aus dem — leicht abweichenden — Stiche des Marc Anton). Wesentlich bedeutender und persönlicher ist das Martyrium des hl. Sebastian (Abb. 186), das in der freilich noch sehr beengten diagonalen Komposition und der Gestalt des Bogenschützen schon gewisse correggeske Anregungen aufweist. Die in der Höhe thronende Madonna verrät wieder den bestimmenden Einfluss von Baroccis grossem Landsmann.

Die erste ganz freie Arbeit des Künstlers entstand kurz nachdem er von neuem nach Rom übergesiedelt war: es ist die 1561 bis 1562 geschaffene Freskoausmalung einer Decke in dem Casino Pius' IV. im Vatikan, an der er mit einigen Gestalten von Tugenden und der hl. Familie im Gewölbespiegel beteiligt war[3]). Man trifft hier einen ähnlichen Versuch wie bei den Zuccari, die Manieren Raffaels und

1) Vgl. F. Madiais Widerlegung des früher angenommenen Geburtsdatums 1528 in der Festschrift Studi e Notizie su Federico Barocci, Florenz 1913.

2) Eine Skizze nach Raffaels Disputa in den Uffizien (Nr. 11520) legt von diesen Studien Zeugnis ab. Das Blatt muss der Unsicherheit des Striches nach sehr früh datiert werden. Vgl. F. di Pietro, a. a. O. S. 2.

3) Über das Casino Pius' IV. und Baroccis Anteil an seiner Ausmalung vgl. W. Friedländer, Das Kasino Pius' IV., Leipzig 1912.

Abb. 188. Federico Barocci, Kreuzabnahme (1569)
Perugia, Dom

Correggios miteinander zu vereinigen, und die Lösung ist von einer Anmut und Leichtigkeit, die über die nicht sehr freskohafte Malweise hinwegsehen lässt. Wenn bei den schwungvoll bewegten und drapierten Tugenden das Vorbild Raffaels stärker hervorscheint, so in der hl. Familie jenes des Correggio. Es äussert sich sehr vernehmlich in dem Typus der Madonna und kompositionell in der starken Verwendung der Diagonale, die auch bereits innerhalb der Figuren in dem charakteristischen Sinne auftritt. Die leidenschaftlich bewegte Verkündigung im Mitteloval des zweiten Zimmers tendiert vielleicht noch stärker zu Correggio; es ist der erste bedeutende Helldunkelversuch Baroccis, zugleich eine seiner kühnsten, dramatisch wirkungsvollsten Inspirationen. Dagegen ist eine Darstellung Mosis, zu dem Gottvater spricht, die sich unter F. Zuccaris Friesdarstellungen im grossen Saal des Belvedere befindet, hauptsächlich als isolierter Versuch des jugendlichen Künstlers im Historienbilde von Interesse (vgl. die Kompositionszeichnung Abb. 187).

Auf Grund dieser wenigen in Freskotechnik ausgeführten Arbeiten bezeichnete Vasari den werdenden Künstler ahnungsvoll als „giovane di grande aspettazione". Die grosse Beachtung, die sein Talent so früh fand, sollte ihm indessen zum Unheil ausschlagen. Neidische Rivalen machten den Versuch ihn zu vergiften. Zwar gelang der schändliche Plan nicht restlos, aber Barocci trug ein schweres inneres Leiden davon, das ihn zwang Rom zu verlassen (vielleicht 1564) und längere Zeit die künstlerische Tätigkeit aufzugeben. Man hat diese von Bellori berichtete Geschichte bezweifeln wollen, doch wird sie durch deutliche Anspielungen in Baroccis Briefen bestätigt. Sobald er leidliche Genesung gefunden hatte (völlig verliess ihn sein Übel zeitlebens nicht), versenkte er sich in der weltabgeschiedenen Ruhe Urbinos ganz in jenes intensive Schaffen auf dem Gebiete des Altarbildes, dessen ständig aufsteigende Linie fortab seine gesamte Entwicklung bestimmt. Die frühesten Gemälde in dieser bedeutungsvollen Reihe sind eine Madonna, vor der Johannes der Evangelist kniet und eine dreifigurige Sacra Conversazione, beide heute in der Pinakothek von Urbino aufbewahrt. Bei dem ersten dieser beiden Bilder ist die Verwandtschaft mit der hl. Familie des Casino Pius' IV. besonders eng, während die Madonna di S. Simone schon einen Versuch grossartigerer Gestaltung, nicht ohne einigen Einfluss von Correggios Madonna di S. Giorgio (Dresden), aufweist. Das Kolorit ist, verglichen mit den helleren und bunteren Bildern der späteren Zeit, ziemlich gehalten (charakteristisch sind grünblau, braunrot, grau, oliv) und reich an überraschenden Feinheiten, die Ausführung pastoser als in der Folgezeit.

Abb. 189. Federico Barocci, Madonna del Popolo (1579)
Florenz, Uffizien

Hat sich Barocci bisher von dramatischer Erzählung, ganz im Gegensatz zu Federico Zuccari, fast ängstlich ferngehalten, so führt ihn ein monumentaler Auftrag, das 1569 vollendete grosse Altarbild der Kreuzabnahme für den Dom von Perugia, nahezu unvermittelt auf dies Gebiet (Abb. 188). Die Darstellung selbst, die ein Maximum von Bewegung und Ausdruck, eine völlige Herrschaft über alle Verkürzungen des menschlichen Körpers in den verschiedensten Konfigurationen erfordert, ist bezeichnenderweise das bevorzugte Thema der späten römisch-florentinischen Renaissance. Es genügt, abgesehen von Ricciarelli, an Künstler wie Jacopino del Conte, Salviati, Alessandro Allori usw. zu erinnern. In der allgemeinen Anordnung fusst auch Barocci deutlich auf dem Fresko Danieles da Volterra in der SS. Trinità de' Monti. Aber wenn schon der figürliche Aufbau dem Vorbilde gegenüber neben vielen Ähnlichkeiten manche entscheidende Verbesserungen zeigt (wie z. B. die in der Beziehung zur oberen Bildhälfte sehr günstige Umkehrung der Mariengruppe), so hat das Ganze durch das zum erstenmal voll entwickelte, gleichsam spukhaft über die ganze Szene hinhuschende Helldunkel vollends einen neuen Sinn erhalten. Alle diese in heftig bewegte, vielfach im Winde flatternde Gewänder gehüllten Gestalten dienen in erster Linie als Träger des Lichtes und damit als Faktoren jener zuckenden, unruhigen Bewegung, die das Ganze durchwogt, im stetigen Wechsel der äusserst differenzierten, im ganzen darum sehr gedämpft wirkenden Farbtöne. Baroccis Schöpfung erhält durch dies Komponieren mit Bewegung und Licht eine ganz aussergewöhnliche Bedeutung für die zum Barock hindrängende Entwicklung; und in der Tat haben reine Seicentisten wie Cigoli daran wieder und wieder gelernt.

Kaum minder bedeutungsvoll waren zwei im nächsten Jahrzehnt geschaffene Altarbilder, die 1579 gemalte, hochgefeierte Madonna del Popolo für Arezzo (heute in den Uffizien; Abb. 189) und das für Ravenna bestimmte, jetzt in der Brera aufbewahrte Martyrium des hl. Vitalis (erst 1583 beendet; Abb. 190). Als Kompositionen folgen beide dem Schema der sich kreuzenden Diagonalen: in der ungewöhnlich figurenreichen Madonna del Popolo bleibt der Kreuzungspunkt unbetont, während er auf dem Marterbild von dem gesteinigten Heiligen eingenommen wird. Das zweite Gemälde ist als Komposition die reifere Leistung, aber das Aretiner Bild hat die grössere Intimität und Naturnähe voraus; trotz der gliedernden Wirkung des Diagonalenkreuzes bliebe hier freilich die gedrängte Fülle all der verschiedenen genrehaften Motive unerträglich, fasste nicht ein äusserst geistreiches Spiel von Licht und Schatten die einzelnen Gruppen als malerische Einheiten zusammen.

Abb. 190. Federico Barocci, Martyrium des hl. Vitalis (vollendet 1583)
Mailand, Brera

Man kann die Madonna del Popolo und das Vitalis-Martyrium gewissermassen als ein Ausklingen der römischen Eindrücke Baroccis auffassen[1]), als letzte Versuche mit den Vertretern der monumentalen Freskohistorie im Altargemälde zu konkurrieren. Seit der 1582 entstandenen, von fern an Raffael anklingenden Grabtragung Christi beginnt nun aber eine Art Reaktion auf die pathetische Anspannung der Kreuzabnahme, ein intimes Sichversenken, das dem innigen, nicht so sehr starken als zarten Empfinden des Künstlers am besten entspricht. Auf der gleichen Bahn bewegt er sich in drei Altarbildern aus der Mariengeschichte, von denen zwei, die aus den achtziger Jahren stammende Heimsuchung und der Tempelgang Mariä von etwa 1594, noch heute in S. Maria in Vallicella (Rom) sind, während die Beschneidung Christi (1590) aus Pesaro in den Louvre gelangt ist.

Unter diesen heiligen Vorgängen ist die Heimsuchung naturgemäss am anspruchslosesten behandelt. Der Tempelgang, der nicht wie etwa bei Tizian in friesartiger bzw. reliefmässiger Reihung entwickelt, sondern in vertikaler Tendenz in die Raumtiefe hineingeführt ist, schiebt vermittelst eines Treppenmotives die Hauptszene stark nach oben und rahmt sie mit einer ziemlich reichen Architektur ein, während die Nebenfigurengruppen des Vordergrundes in steiler Führung der Diagonale ebenfalls das Zentrum betonen. Auf der Beschneidung tritt die äusserst pikante und mit allen Reizen des scheinbar Zufälligen klug rechnende kompositionelle Lösung gegenüber dem Reiz der in farbigen Flächen zueinander gestimmten Töne (unter denen rosa und gelb einerseits, blau und graubraun andererseits dominieren) ganz zurück. Ein Detail wie das malerisch prachtvoll behandelte Stilleben der Schalen und Kannen im Vordergrund gewinnt vor der weiten neutralen Bodenfläche eine Wirkung im Verhältnis zum Ganzen, die von fast beunruhigendem Wirklichkeitscharakter ist. Auch die in räumlicher Diagonale hereinschwebenden beiden Engel fallen aus dem Rahmen der eigentlichen Darstellung nahezu heraus. Man möchte beinahe glauben, dass das Bild ursprünglich so gedacht war, wie es auf der schönen Kompositionszeichnung in den Uffizien (Nr. 818) erscheint. Diese ins Breitformat eingegliederte Fassung beschränkt sich auf den Hauptvorgang, der dabei sprechender, wirkungsvoller herauszukommen scheint als auf dem ausgeführten Bild. Allein wenn man an

1) Eine direkte römische Reminiszenz in der Madonna del Popolo ist nachzuweisen: die Gruppe der Mutter mit Kind im Vordergrund ist dem analogen Motiv in einer der biblischen Historietten der Loggien (Anbetung des goldenen Kalbes) frei nachgebildet. Vergl. G. Cantalamessa in „Studi e Notizie su F. Barocci", S. 29 ff.

die Aufgabe denkt, die das Bild auf dem Altar zu erfüllen hatte, wird man die Notwendigkeit der Erweiterung durchaus begreifen. Erst durch sie erhält das Ganze seinen architektonischen Vertikalaufbau, wird es erst befähigt, im Raume der Kirche dominierende Geltung zu erlangen.

Kompositionell steht die Einsetzung des Abendmahles, die uns Barocci in dem Bilde von S. Maria sopra Minerva und jenem des Doms von Urbino geschildert hat, auf der gleichen Linie wie die Altargemälde von S. Maria in Vallicella. Das Bild in der Minerva

Abb. 191. Federico Barocci, Das hl. Abendmahl
Urbino, Pinakothek

(aus den neunziger Jahren) bringt wieder die Hinaufschiebung der Hauptszene, die diesmal, vielleicht aus Rücksicht auf das schlechte Licht der Kirche, hell beleuchtet gegen den dunklen Vordergrund absticht. Durch das zentrale Motiv des Stehens Christi inmitten der niederknienden Apostel unterscheidet sie sich wesentlich von dem gewöhnlichen Schema, dem die bereits herangezogene spätere urbinatische Darstellung (Abb. 191, vgl. auch S. 475) nähersteht. So fein empfunden in beiden Gemälden manche Motive und malerische Gedanken sind, so fühlt man doch, dass Barocci dem feierlichen, gehaltenen Ernst des Gegenstandes nicht voll gerecht wird.

Besonders in dem Abendmahl von Urbino leidet der geistige Inhalt der Szene unter dem mit behaglicher Breite im Vordergrund entfalteten Apparat der Mahlzeit wie unter dem allzu durchsichtigen (in der Reihe der oben schwebenden Engel wiederholten) Schema der diagonalen Komposition. Noch weiter hat sich Barocci in einem Altarbilde für den Mailänder Dom (von 1600), das die Lossprechung des Kaisers Theodosius durch Ambrosius darstellt, von seinem engeren Gebiete entfernt, ohne doch an den künstlerischen Mitteln wesentlich zu verändern.

Vielleicht die eigenste Domäne des Künstlers sind die zahlreichen Mariendarstellungen, die von den Anfängen bis in die spätesten Jahre seines Schaffens reichen. Es sind durchweg mittelgrosse Tafelbilder und Altarstücke von zartester menschlich-religiöser Empfindung, denen meist ein liebenswürdiges novellistisches Motiv zugrunde liegt. In malerischer Hinsicht grenzen sie durch die Feinheit ihrer Nüancierungen, durch den Reiz der weichen und doch präzisen Technik an das Unbegreifliche. Von ihrer ausserordentlichen Beliebtheit zeugt eine unübersehbare Menge von Wiederholungen, guten und schlechten Kopien, freien Versionen und Nachahmungen. Haupttypen der Madonna mit Kind bzw. der hl. Familie sind die etwa 1570 entstandene Ruhe auf der Flucht der vatikanischen Pinakothek (Abb. 192), die ganz genrehafte Madonna del Gatto in der Londoner Nationalgalerie und der ehemals in der Galerie Orléans aufbewahrte Besuch Elisabeths bei Maria. Bei allen diesen Bildern, zu denen noch das 1597 auf Grund zahlreicher Kompositionsentwürfe ausgeführte Helldunkelstück der Geburt Christi im Prado (Abb. 193) hinzukommt, ist das (allerdings sehr frei befolgte) Vorbild der Madonnenbilder Correggios deutlich[1]). Es ist recht im Geiste Baroccis, dass er in der Ausmalung einer Szene bis zu den unscheinbarsten Zufälligkeiten herabgeht: kann er sich doch in dem ehemals beim Herzog von Orléans befindlichen Bilde nicht das Motiv einer Katzenmutter versagen, die zu Füssen der Madonna ihre Jungen säugt und, durch den plötzlichen Besuch der Elisabeth emporgeschreckt, sich grimmig zur Abwehr erheben will. Überhaupt geniesst die Katze, als das gehätschelte Haustier der Italiener, in Baroccis Mariendarstellungen ein gewisses Vorrecht.

1) Einen direkten Hinweis auf die Ableitung der Ruhe auf der Flucht aus Correggios Madonna della Scodella bietet eine Zeichnung in den Uffizien (Nr. 11505), die den hl. Joseph aus dem Bilde Correggios als Aktfigur und im Gegensinn (also wohl nach einem Stich) frei wiederholt. In dem ausgeführten Bilde ist diese Anlehnung indessen kaum noch fühlbar. Ohne Kenntnis der Uffizienzeichnung wäre sie kaum festzustellen. Vgl. F. di Pietro, a. a. O. S. 18f.

Im Mittelpunkt der dem Marienkult gewidmeten Produktion des Meisters stehen zwei unter sich naheverwandte Schöpfungen: die Altarbilder mit der Darstellung der Verkündigung und dem Noli me tangere. Beides hochberühmte und oft wiederholte Werke,

Abb. 192. Federico Barocci, Die Ruhe auf der Flucht
Rom, Vatikanische Pinakothek

zumal die Verkündigung, die durch Barocci selber in geistreicher Weise in eine mit Stichelarbeit kombinierte Radierung übertragen worden ist. Sie ist die frühere und schlichtere Komposition. Für die Kapelle des Herzogs Francesco Maria II. in Loreto geschaffen (1582 bis 1584), wird sie heute in ziemlich verdorbenem Zustande

in der vatikanischen Pinakothek aufbewahrt. Malerisch ist sie auf eine helle, nahezu silbrige Tonalität aufgebaut; in kompositioneller Hinsicht liegt ihr die von rechts nach links aufstrebende Diagonale zugrunde. Sowohl die Figur der Maria wie die kniende Gestalt des Engels atmen ganz den Zauber der keuschen baroccesken Religiosität. Nur der bei dem Künstler häufige Ausblick auf das Schloss von Urbino erweitert ein wenig die Intimität der Szene. Zugleich gibt er einen Hinweis auf den Stifter des Bildes.

Psychologisch vertiefter und dramatischer wirkt das von 1590 datierte Noli me tangere der Münchener Pinakothek. Der dargestellte Augenblick ist von höchster Beredsamkeit, und besonders der staunende Ausdruck der hl. Magdalena besitzt eine ergreifende Eindringlichkeit. Der prunkende Mantel, den die Kniende trägt, wirkt nicht störend, da er mit dem Ganzen dieser empfindungsvollen Gestalt eine völlige Einheit bildet. — Sowohl von der Verkündigung wie von dem Noli me tangere existieren ausser dem Hauptexemplar mehrere Repliken: von beiden eine vorbereitende Fassung in den Uffizien, ausserdem eine abweichende Werkstattswiederholung der Verkündigung im Ateneo zu Pesaro, eine andere Replik in Kopenhagen und von dem Noli me tangere ein geringeres Exemplar in der Gälerie Corsini in Rom.

In seiner späteren Zeit hat Barocci noch einmal auf das Thema der Verkündigung zurückgegriffen. Das Bild, dessen Original heute verschollen ist, wurde von Valentine Green in Schabkunstmanier nachgebildet. Die Madonna ist hier, von der Botschaft betroffen, im Begriff in sich zusammenzusinken, während der Engel durch starken Kontrapost der Bewegung eindrücklicher wirkt als in jener früheren Fassung. Die Diagonale verläuft demnach auf diesem Bild in umgekehrter Richtung, d. h. aufsteigend von der Madonna zu dem Engel, auf dem diesmal der stärkere Akzent ruht.

Für das monumentale Wollen und die Fähigkeiten Baroccis im Kirchenbild der höchsten Gattung sind einige Werke des reifen Meisters charakteristisch, die in verschiedener Weise das Thema der Madonna in der Glorie behandeln. Etwa der Zeit der Verkündigung im Vatikan gehört die Madonna di S. Lucia des Louvre an, eine im gleichschenkligen Dreieck aufgebaute streng symmetrische Komposition, auf der die Gestalt der Himmelskönigin, nur wenig über das Irdische erhoben, thront. Äusserst wirkungsvoll ist der Gegensatz zwischen dem in seine Lektüre vertieften hl. Antonius Abbas und der lebhaft dem Christkind zugewandten hl. Lucia. Auch in malerischer Beziehung ist der Kontrast des reichen Messgewandes bei dem Bischof zu den zuckenden Gewandfalten der Gegenspielerin aufs glücklichste herausgebracht.

Abb. 193. Federico Barocci, Geburt Christi (1597)
Madrid, Prado

Reicher und architektonischer erscheint das Thema der Mater gloriosa in der Madonna von Cagli (Urbino, Pinakothek) behandelt. Die Komposition ist nun von ausgesprochener vertikaler Schichtung. Auf Wolken, die von einigen Putten gestützt werden, thront hoch oben die Muttergottes. Aus der Glorie, die sich um sie öffnet, lösen sich unbestimmt zahllose Cherubimköpfe los. Unten

aber ein reiches, dynamisch gesteigertes Arrangement von Heiligen, dessen dramatische Akzente in der reinen Symmetrie der oberen Bildhälfte zu feierlich ruhiger Harmonie zusammenklingen[1]).

Zum höchsten Pathos der Verzückung und einem selbst bei Barocci kaum je ähnlich leidenschaftlich wiederkehrenden Taumel ekstatischen Sehens erhebt sich die Madonna del Rosario in Senigallia (1588 bis 1591). Ursprünglich sollte der hl. Dominicus, dem von der Madonna der Rosenkranz überreicht wird, von anderen Heiligen begleitet sein, wie einige Zeichnungen in den Uffizien (Nr. 11470, Vorder- und Rückseite) erkennen lassen. In dem ausgeführten Bild hingegen (Abb. 194) ist der Heilige, dessen Haltung höchste Ekstase ausdrückt, allein gegen eine weite, nächtlich dunkle Ferne gestellt. Über ihm eine Vision von nie geahnter Gewalt und Glut der Empfindung: die Himmelskönigin, einbezogen in den stürmisch rotierenden Schwung einer Engelglorie, in der es von Bewegung und magischen Helldunkelwirkungen überzuströmen scheint. Noch einen Grad weiter geht die ganz späte Dresdner Assunta. Hier wird auch die untere Bildhälfte mit der Gruppe der um das Grab versammelten Apostel mitgerissen von der Dynamik des Helldunkels und der ungezügelten Wildheit des Rhythmus.

An das Thema der Leidensgeschichte Christi hat sich Barocci bezeichnenderweise nur in ganz wenigen Fällen herangewagt. Das gewaltigste Beispiel aus seiner früheren Zeit, die Kreuzabnahme in Perugia, wurde bereits erwähnt. Ausserdem aber gibt es noch einige Darstellungen des Gekreuzigten selber von seiner Hand, die zu seinen stärksten Leistungen gehören. Eine frühe Arbeit ist der starr frontal-symmetrische Kruzifixus in der Pinakothek von Urbino mit den Figuren der Maria und des Johannes, in denen der Versuch mit Hilfe der räumlichen Diagonale zu komponieren noch von ziemlicher Befangenheit zeugt. Fast ungeschickt wirkt die unmotivierte Drehung der Körper der Madonna und des Jüngers im Sinne der Raumdiagonale, nicht minder das Übertriebene und Geschraubte in ihrer ganzen Haltung. In dem grossartigen Genueser Kruzifixus mit dem hl. Sebastian und der Gruppe der ohnmächtigen Muttergottes mit Johannes, einem der eindrucksvollsten Spätwerke des Meisters (Mitte der neunziger Jahre) ist kaum noch ein Zusammenhang mit jenem Jugendversuch zu ge-

1) Eine noch reichere Fassung des Themas der Madonna in der Glorie enthielt die Concezione (1608 in den Cappuccini aufgestellt) von Macerata, die 1799 von den Franzosen verbrannt worden ist. — Die Madonna auf Wolken mit Heiligen und Engeln im Sodalizio dei Piceni in Rom verrät in der plagiathaften und ungeschickten Verwendung baroccesker Zeichnungsvorlagen und Bildmotive verschiedener Art (u. a. der Engel aus der Beschneidung im Louvre) die Hand eines Schülers.

Abb. 194. Federico Barocci, Madonna del Rosario (1588 bis 1591)
Senigallia

wahren (Abb. 195). Die Gestalt des Gekreuzigten — unendlich beseelter als in Urbino — hängt hoch oben, in geringer Drehung nach rechts, von einem Kranze wehklagender Engel eingerahmt, die der leicht diagonalen Richtung des Kreuzes folgen. Unten, so nahe an den Bildrand gerückt, dass das eigentliche Bildzentrum mit seiner weiten, leeren Ferne unbetont bleibt, die Begleitfiguren, die als Stützpunkte der Dreieckskomposition wirken. Der hauptsächlichste malerische Akzent ruht auf dem feuerroten Gewand des Johannes, zu dem das lilaliche Gewand und der starkblaue Mantel der Maria harmonieren. Im übrigen wiegen graue und bräunliche Töne von unbestimmter Nüancierung vor, die sich um das Kreuz herum aufhellen[1]).

Eine letzte Gruppe unter den Kirchenbildern Baroccis bieten jene, die der Verherrlichung von einzelnen Heiligen gewidmet sind. Das Hauptstück auf diesem Gebiete ist der in den siebziger Jahren geschaffene Perdono di S. Francesco in der Franziskanerkirche zu Urbino, nach dem Barocci selber einen meisterhaften Stich von grandioser Helldunkelwirkung (1581 datiert) geschaffen hat. Dieses aus dem Schaffen des Meisters durch seine monumentale Einfachheit und strenge Symmetrie hervorstechende Werk wurde nach Belloris Versicherung mit der grössten Sorgfalt für den Ort seiner Aufstellung — auf dem Hochaltar — berechnet. Der Vergleich mit der Art, wie Federico Zuccari ähnliche Aufgaben gelöst hat, lässt das Geniale in der Schöpfung Baroccis noch greifbarer hervortreten. Denkt man etwa an das Hochaltarbild von S. Lorenzo in Damaso zurück, so erscheint die Komposition Baroccis als unvergleichlich geschlossener und machtvoller; die drei Gestalten der oberen Bildhälfte könnte man in dieser Anlage fast schon einem Meister des reifen Seicento zutrauen[2]). Der von der Übermacht der himmlischen Glorie nahezu erdrückte hl. Franz hat in einigen Einzelfiguren von Heiligen seine unmittelbaren Verwandten: so in dem späten, farbig nicht ganz angenehmen hl. Hieronymus der Galerie Borghese, in der ekstatischen Beata Michelina des Vatikans und einer kleinen büssenden Magdalena, die, ganz in Rot gekleidet, vor eine feine landschaftliche Ferne gesetzt ist. (Bislang unbekannt, im Refektorium der Certosa von Florenz aufbewahrt, als Deposit der

1) Der Genueser Kruzifixus stimmt in der Johannes-Mariengruppe mit dem Bilde in der Compagnia della Morte zu Urbino überein, allerdings im Gegensinne. Ähnlich auch ein Gekreuzigter mit grosser Landschaft in der Chiesa dell'Ospedale zu Urbania, sowie ein diesem nahe verwandtes kleines Bild in der ehemaligen Sammlung Messinger zu München. Der Blick des Erlösers ist auf beiden gen Himmel gerichtet. — Eine für den Mailänder Dom 1600 geschaffene Passionsszene, die Grablegung mit vielen Figuren (heute im Archiginnasio, Bologna) blieb unvollendet. Wirr und unübersichtlich in der Komposition, würde sie kaum die Reihe der Meisterwerke Baroccis vergrössert haben.

2) Vgl. die eingehende Analyse bei Schmarsow, a. a. O. S. 58ff.

Abb. 195. Federico Barocci,
Der Gekreuzigte mit Maria, Johannes und dem hl. Sebastian
Genua, Dom

Uffiziengalerie. Vielleicht identisch mit dem unter 3. genannten Bilde des Verzeichnisses von Bildern, die aus herzoglichem Besitz von Urbino nach Florenz kamen.)

Noch einmal hat der Künstler eine Geschichte aus der Legende des hl. Franziskus behandelt, nämlich die Stigmatisation des Heiligen, in der das Mystische des Ereignisses in einem fast bis zur Monochromie gesteigerten Helldunkel symbolisiert wird. (Uffizien; das ausgeführte Bild in Urbino, Pinakothek.) Ist hier das Figürliche neben der ausserordentlich stimmungsvollen Landschaft der weniger erfreuliche Teil, so zeichnet sich die Berufung des hl. Andreas (1583 datiert, Museum zu Brüssel) gerade durch die mildedle Gestalt Christi und des vor ihm knienden greisen Apostels[1]) aus. Aber wiederum ist die Naturstimmung als Ausdrucksfaktor nicht vernachlässigt: die Gestalten stehen gegen eine höchst eindrucksvolle, in grauen Tönen gehaltene Meereseinöde, in deren salzige Luft sich die Konturen des abstossenden Fischers unbestimmt auflösen. Der ungewöhnlich hoch genommene Augenpunkt verstärkt die Wirkung der silbergrauen Fläche.

Das Bild der malerischen Tätigkeit Baroccis würde nicht vollständig sein ohne Berücksichtigung seiner Leistungen auf dem Gebiete der Bildnismalerei. Das glänzende Hauptwerk ist hier die Halbfigur des Herzogs Francesco Maria II. in Rüstung, heute in den Uffizien (Abb. 196). Barocci hat sich ohne Zweifel von dem Porträt beeinflussen lassen, das Tizian von Francesco Maria I. gemalt hatte (Pal. Pitti), allein an Stelle des wettergebräunten Kriegers gab er den Charakter jugendlich hochgemuten Heldentums. Die Haltung des Herzogs ist elastisch, der Blick voll lächelnden Siegesbewusstseins (wahrscheinlich ist das Bild nach der Schlacht von Lepanto geschaffen), der überreich ornamentierte Panzer strahlt von tausend Reflexen, wie nur ein Meister der Halbtöne sie festzuhalten imstande war. Auch auf diesem Bilde findet sich die gewöhnliche Betonung der Diagonale in der Porträtfigur selber und in der Anordnung der Rüstungsstücke, durch welche die Bildeinwärtsdrehung des Körpers noch weiter verdeutlicht wird. Ähnlich komponiert ist das viel anspruchslosere, in zarten, fast allzu schwächlichen farbigen Tönen gehaltene Porträt des Monsignore Giuliano della Rovere in Wien. Zwei wohl als Gegenstücke zu rekonstruierende Porträts eines vornehmen Herren und einer reichgekleideten Dame (Kniefiguren) besitzen ferner die Galerien von Petersburg und

1) Die Figur des Andreas und die in Haltung und Ansicht damit nahe verwandte des hl. Franz aus dem Perdono sind besonders gute Beispiele des auf S. 475 charakterisierten Schemas.

Kopenhagen. Ausserdem gibt es zahlreiche Einzelköpfe in Öl- und Pastelltechnik, die Barocci zugewiesen werden können, und zwei reizvolle Kinderbildnisse, den in seiner Wiege liegenden Prinzen Federico im Palazzo Pitti und die stehende Figur desselben Knaben in der Pinakothek von Lucca. Beide gehören der Spätzeit des

Abb. 196. Federico Barocci, Bildnis Francesco Marias II.
Florenz, Uffizien

Meisters an; das Bild des Palazzo Pitti entstand im Jahre 1605, das der Pinakothek in Lucca trägt die Jahreszahl 1607. Das ganz schlichte, aber ausdrucksvolle Selbstbildnis des Meisters wird in der Sammlung der Künstlerporträts der Uffizien aufbewahrt.

Einen ausgesprochen „heidnischen" Gegenstand hat der innerlich tiefreligiöse Künstler nur einmal behandelt. Es ist die 1587

bis 1588 für Kaiser Rudolph II. geschaffene hochdramatische Darstellung der Flucht des Äneas aus dem brennenden Troja, von der nur die ein Jahrzehnt später angefertigte Replik auf uns gekommen ist (Galerie Borghese). So voll von drängender Bewegung und zuckendem Aufruhr die Szene ist, so kalt und bunt ist die koloristische Wirkung des Ganzen, in dem die Schilderung des antiken Milieus einen breiten Raum einnimmt. Die Hauptgruppe ist in Erfindung und Durchführung vorzüglich, kann aber an der äusserlichen und grellen Wirkung des Bildes in seiner Gesamtheit nicht viel ändern. Man fühlt deutlich, dass Barocci dem Gegenstand wohl Hand und Verstand, nicht aber sein innerstes Empfinden geliehen hat.

Kapitel IV

Schüler und Nachahmer Baroccis in den Marken und in Siena

Die eigentliche Schule Baroccis erstreckte sich, der lokal eingeschränkten Wirksamkeit des Künstlers entsprechend, vornehmlich auf das Herzogtum Urbino und die benachbarten Teile des Kirchenstaates, besonders die Marken. In Rom ist von einem unmittelbaren Schülerkreis naturgemäss keine Rede; indessen sorgten die vielbewunderten Altarbilder in S. Maria sopra Minerva und in der Chiesa Nuova im Verein mit den Werken der in Rom ausgiebig beschäftigten Maler aus den Marken für eine weite Verbreitung der baroccesken Manier. Weiter brachten die Sienesen Francesco Vanni und Ventura Salimbeni, die, ohne in Urbino gelernt zu haben, zu den besten Anhängern Baroccis gehörten, seinen Stil nach der Toskana und selbst nach Genua und der Emilia. In Mittelitalien ward so das barocceske Element schlechthin das vorwiegende, mochte es sich auch häufig mit dem Einfluss Federico Zuccaris auf schwer trennbare Weise verbinden.

Innerhalb des engeren urbinatischen Schulkreises schien keiner befähigter den Stil des Meisters nachzuahmen als Alessandro Vitali (1580 bis 1630), ein geborener Urbinate, dessen Werke teils nach Barocci kopiert, teils ihm so glücklich nachempfunden sind, dass die Unterscheidung gelegentlich nicht leicht wird. Ein Beispiel bietet die stehende Figur einer hl. Agnes in der Sakristei des Domes, die vielleicht, wie manche Werke Vitalis, stellenweise von seinem Lehrer übergangen worden ist und ihm farbig wie zeichnerisch wenig nachsteht. Ähnlich die hl. Agathe der Pinakothek, bei der das Vorbild der Beata Michelina deutlich bemerkbar ist, die Verkündigung ebenda, beides Hauptwerke Vitalis, die wie in allem anderen auch im Kolorit Barocci sorgfältig nachgebildet sind, aber doch gewisse rote, gelbe und blaue Töne, die bei Barocci schon stören, noch greller und hässlicher, ohne den Duft des Vorbildes bringen. Ausserhalb Urbinos ist als eine grossartige, vielleicht unter Mitarbeit Baroccis zustandegekommene Arbeit das Altarbild mit der Vision Johannis des Evangelisten im Dom zu Fermo (1603) zu nennen.

Antonio Viviani, genannt il Sordo, benutzte die Werke Baroccis in seinen Schöpfungen nicht minder ausgiebig, suchte aber die Nachahmung seiner Tafelbilder mit den Gewohnheiten der römischen Freskenmaler zu verbinden. Unter Sixtus V. nach Rom übergesiedelt, führte er in der Folge eine Reihe von Arbeiten (meist Fresken) aus, unter denen die Wandbilder in der vatikanischen Bibliothek und die Ausmalung der Cappella Baronio bei S. Gregorio Magno (1602 abgeschlossen) genannt seien. Die einfach ausgestattete Kapelle enthält einige meist an Barocci angelehnte Fresken der Geschichte Gregors I. (Abb. 197); das Vorbild der Madonna del Popolo und (in dem Mahle Gregors) jenes des Abendmahles im Dom zu Urbino treten sehr deutlich, aber in wenig glücklicher Verwertung, hervor. Die Zeichnung ist ziemlich verschwommen, ohne dass Baroccis malerische Qualitäten dafür entschädigten.

Besser ausgefallen sind drei Darstellungen aus der Petrusgeschichte an der Decke von S. Pietro in Fano (1618 bis 1620). Zwar finden sich auch hier ziemlich starke Anklänge an Barocci, aber die Farbe und auch das Kompositionelle ist wesentlich glücklicher. Altarbilder des Künstlers bewahren die Kirchen von Urbino (im Dom die Heimsuchung und eine Madonna in der Glorie mit Heiligen), von Pesaro und Ancona. Identisch mit ihm ist der bei Soprani fälschlich Antonio Antoniani genannte Barocci-Schüler, der eine Zeitlang in Genua gewirkt hat. Viviani war nämlich von dem Meister dafür bestimmt worden, das Altarbild des Gekreuzigten nach Genua zu begleiten, hielt sich dann in jener Stadt einige Zeit auf und war für Kirchen und Privatleute tätig. Von seiner Hand — nicht von der seines Lehrers — rührt die hl. Katharina im Palazzo Rosso her. Sie verrät in Haltung und Ausdruck nur zu deutlich das Vorbild der Beata Michelina Baroccis und wiederholt in dem mit einem Kranze herabschwebenden Engelputto das analoge Motiv aus dem Tempelgang Mariä (in der Chiesa Nuova) fast plagiathaft.

Freier und selbständiger in der Nachahmung Baroccis ist Filippo Bellini (ca. 1550 bis 1604), der, obwohl geborener Urbinate, zumeist in den Marken tätig war. Er hat Ancona, Loreto, Osimo, Fabriano, Jesi und andere Orte dieses Landstriches mit seinen Altarbildern versorgt. In der Pinakothek von Loreto gibt es eine (signierte) Beschneidung Christi von ihm, die zwar von Barocci ausgeht, aber in dem lebhaften Ausdruck und den durchaus persönlichen koloristischen Bestrebungen eigene Werte besitzt. Weniger bedeutend das Sposalizio des Doms zu Ancona. Fabriano besitzt in der grossen, etwas schwerfällig komponierten Kreuzabnahme und den Fresken mit den 14 Werken der Barmherzigkeit (im Dom) Bellinis gefeiertste Werke. Zeichnungen von seiner Hand befinden sich in der Mün-

chener Graphischen Sammlung. Sie unterscheiden sich durch ihren dünnen, flüchtigen Federstrich erheblich von der zeichnerischen Art Baroccis. Sichere Blätter sind: ein von Engeln umgebener Gekreuzigter, zu dessen Füssen Heilige knien und eine ausgesprochen vertikal aufgeschichtete Santa Conversazione. Auch die Uffizien bewahren unter Baroccis Namen in der Collezione Santarelli (Nr. 9322) eine von Bellini herrührende Darstellung im Tempel.

Über Porino Bertuzzi, den wenig bekannten Ventura Mazzi und Antonio Cimatori (ca. 1550 bis 1623), genannt

Abb. 197. Antonio Viviani, Gastmahl Gregors I. (Fresko)
Rom, S. Gregorio Magno

Visacci, dessen Federzeichnungen besser waren als die ausgeführten Bilder, kann man als über unselbständige, schwächere barocceske Lokalmaler hinweggehen. Ein gewisses Interesse kann dagegen Giorgio Picchi aus Castel Durante (dem heutigen Urbania) beanspruchen. Er war sowohl Altarbild- wie Freskomaler, ist eine Zeitlang in Rom tätig gewesen und hat sich wohl gegen Ende des Jahrhunderts in Cremona niedergelassen. Höchstwahrscheinlich sind die ganz aus der cremonesischen Schule herausfallenden Fresken der Kuppel von S. Pietro al Po (1607 vollendet) als sein Werk anzusehen, obwohl die Tradition einen sonst völlig unbekannten Giorgio Lamberti

(angeblich aus Florenz) als den Urheber nennt. Dargestellt ist das Jüngste Gericht, in den Pendentifs vier Sibyllen, anschliessend an den Gewölben verschiedene Szenen aus dem Leben Petri. Der Stil dieser Malereien ist unverhohlen baroccesk. Von Picchi dürfte ferner eine mit Entlehnungen aus Barocci vollgepfropfte Beweinung Christi im Chor von S. Afra in Brescia herrühren. Picchi hat also jedenfalls, wie nach diesen vereinzelten Proben seines Schaffens angenommen werden darf, als Übermittler der Manier seines Vorbildes nach Norditalien eine historisch nicht uninteressante Rolle gespielt.

Als reifer, venezianisch geschulter Meister kam der Veronese Claudio Ridolfi (1560 bis 1644) nach Urbino. Er trat bald zu Barocci in ein engeres, aber von sklavischer Nachahmung weit entferntes Verhältnis und gehörte von da ab zu den begabtesten und selbständigsten Persönlichkeiten seines Kreises. Das Martyrium des hl. Sergius in der Kirche dieses Heiligen zu Urbino ragt tatsächlich über die Durchschnittsleistungen der Barocci-Schule weit hinaus. In der malerischen Haltung dieses Altarbildes verleugnet sich überhaupt keineswegs die venezianische Herkunft Ridolfis: Helldunkelcharakter und Kolorit besitzen hier eine Kraft und Wärme, die gerade in Urbino durchaus neu und ungewohnt wirken mussten.

Nicht alle Werke des Künstlers stehen allerdings auf der gleichen Höhe, obwohl die meisten wenigstens ein gewisses malerisches Niveau behaupten. Besonders ausgedehnt war Ridolfis Produktion in dem kleinen Corinaldo. Von hier aus wurden die ganzen umliegenden Landstriche, Fossombrone, Fabriano, Rimini usw. mit Altarbildern und zahlreichen, zu ihrer Zeit hochgeschätzten Bildnissen versorgt.

In dem geborenen Urbinaten Benedetto Marini fand Ridolfi einen Schüler, der jedoch seine Haupttätigkeit in Piacenza entfaltete und schon ganz dem XVII. Jahrhundert angehört. Sein Hauptwerk ist die kolossale, äusserst figurenreiche Speisung des Volkes (1625), die sich heute, leider in ganz verdorbenem Zustande, in S. Francesco zu Piacenza befindet.

Mit der bereits ziemlich selbständig dem Barocci gegenüberstehenden Persönlichkeit Ridolfis ist die Reihe der unmittelbaren Schüler des urbinatischen Meisters abgeschlossen. Sein Einfluss auf die mittelitalienische Malerei des ausgehenden Cinquecento ist jedoch hiermit nicht annähernd charakterisiert. Denn um den Konzern der eigentlichen Schule Baroccis bildet sich ein weiterer Ring von Künstlern, die ihren Geschmack an seinen weithin verbreiteten Gemälden geschult haben und diese Tatsache in ihren Werken oft aufs unzweideutigste bezeugen. Andrea Lilio aus Ancona (1555

bis 1610) kann den Stil Baroccis möglicherweise durch Vermittlung von Antonio Viviani kennen gelernt haben, mit dem zusammen er unter Sixtus V. an der Ausmalung der vatikanischen Bibliothek beteiligt war. Bei dieser Gelegenheit gewann er auch mit Ventura Salimbeni Fühlung, der mit ihm die Begeisterung für die baroc-

Abb. 198, Andrea Lilio, Plafondfresken mit den vier Evangelisten
Rom, S. Maria Maggiore

ceske Manier teilte. Lilio und das Halbbruderpaar Salimbeni und Vanni müssen künstlerisch und menschlich in nahen Beziehungen gestanden haben[1]); Lilio, der unter ihnen der älteste war, mag als naher Landsmann Baroccis sich wohl zuerst dessen Stil angeeignet

1) Vgl. Amico Ricci, Memorie storiche delle arti e degli artisti della Marca di Ancona, Macerata 1834, S. 171 f.

haben. Unter den qualitativ so ungleichartigen Fresken der sixtinischen Bibliothek rühren von Lilio die beiden Wandbilder mit der Darstellung der babylonischen Bibliothek her, ferner das eine (linke) Fresko unter den Worten „Bibliotheca Romanorum". Es sind Arbeiten in einer unruhigen, fleckigen und flatternden Manier, die bei oberflächlicher Zeichnung nur auf einen pittoresken, hell-bunten, ja schillernden Farbeneffekt ausgehen und wie eine Verzerrung des baroccesken Stiles anmuten.

Lilio war weiterhin an den meisten übrigen Freskounternehmungen Sixtus' V. beteiligt. Am besten ist er heute aus den Arbeiten in S. Maria Maggiore kennen zu lernen. Hier malte er zwei der Evangelistenfiguren des Seitenschiffgewölbes vor der Kapelle Sixtus' V. (Matthäus und Johannes; vgl. Abb. 198), ferner das Fresko der Fusswaschung des hl. Hieronymus innerhalb dieser Kapelle selber und endlich mehrere der erst unter Clemens VIII. entstandenen Historien aus dem Marienleben im Obergaden des Mittelschiffes. In der Scala Santa rühren von ihm verschiedene Geschichten der Moseslegende her, worunter das Fresko des Quellwunders besondere Beachtung verdient. Die Manier Lilios ist nicht immer die gleiche, namentlich wechselt er in der Qualität und liebevollen Durchführung seiner teilweise leichtsinnig hinausgeschleuderten Arbeiten. Immerhin ist er an dem merkwürdig unruhigen, ja zerhackten Charakter seiner Zeichnung und dem irisierenden Kolorit wohl von anderen zu unterscheiden.

In seiner Heimat Ancona kann man den Künstler auch als einen beachtenswerten Altarbildmaler kennen lernen. Die Pinakothek bewahrt von ihm ein aus S. Francesco ad alto stammendes Altarbild mit vier Heiligen auf, dessen Tönung ganz licht wirkt, mit einem sehr aparten Grau, Rosa und Hellgelb. Die Faltengebung ist in Lilios charakteristischer unruhiger Art. An der gleichen Stelle befinden sich ein paar Predellenbilder mit Darstellungen aus dem Leben des hl. Niccolò da Tolentino, Schöpfungen von einem ganz eigenen koloristischen Reiz und einer anschaulich lebendigen, ans Genrehafte streifenden Erzählungsweise. In S. Giovanni Battista zeigt ein Altarbild mit dem Gekreuzigten und den Heiligen Karl Borromäus und Ubaldo Lilio von seiner bizarrsten Seite; auch die Himmelfahrt Christi in S. Stefano, die eigenartigerweise mit dem Martyrium des Titularheiligen kombiniert erscheint, hat nicht wenige manieristische Sonderbarkeiten aufzuweisen[1]).

1) Die manchmal nicht uninteressante Charakterisierungskunst Lilios kann man auch aus einer Zeichnung der Ambrosiana kennen lernen, die ein altes Weib in einer bemerkenswert prägnanten Weise wiedergibt (Abb. 199). Es ist wahrscheinlich, dass diese in ihrer Art vortreffliche Naturstudie als Vorbereitung für eine Sibylle entstanden ist.

Es scheint, dass Lilio dem römischen Treiben bald nach 1596 endgültig den Rücken gekehrt hat. Die genannten Bilder in Ancona und verschiedene, die an anderen Plätzen dieser Gegend von ihm existieren, sind vorwiegend um 1600 und im ersten Jahrzehnt des Seicento entstanden. Seine noch unter dem frischen Eindrucke Roms geschaffenen Werke sind jedoch bedeutend besser als die späteren. Ein körperliches Leiden, das an seinen Kräften

Abb. 199. Andrea Lilio, Studie, vermutlich für eine Sibylle
Mailand, Ambrosiana

zehrte, kam hinzu. Ihm ist er in Ascoli, wo er gerade zwei Lünetten im Klosterhof von S. Angelo Magno ausgemalt hatte, 1610 erlegen.

Gleich Lilio war auch Ferraù Fenzoni aus Faenza (1562 bis 1645) an den Fresken der Scala Santa und dem Marienleben-Zyklus von S. Maria Maggiore beteiligt. Er verrät in diesen Arbeiten kaum eine geringere Begeisterung für Barocci als Lilio, weicht aber später erheblich von seiner ersten Weise ab. Schon die Fresken in S. Maria Maggiore (Anbetung der Hirten, Traum

Josephs, Flucht und Rückkehr von Ägypten) weisen einen ganz besonderen, merkwürdig wulstigen Gewandwurf und einen auffallenden Hang zu gewagten Verkürzungen auf. Auch das in der Scala Santa gemalte Fresko der Aufrichtung der ehernen Schlange[1]) besitzt die gleichen Eigentümlichkeiten. Es scheint sich hierbei um ganz individuelle Neigungen des Künstlers zu handeln, denn weder bei Lilio noch bei Vanni oder anderen Meistern des weiteren Barocci-Kreises findet man ähnliches, wenn auch sonst Fenzonis Berührung mit dieser Künstlergruppe unverkennbar ist.

Lange dürfte die Tätigkeit des Faentiners in Rom nicht gedauert haben, denn um 1599 wird er wieder in Faenza erwähnt. So ist denn die Anzahl der Fresken und Tafelbilder, die die römischen Kirchen von ihm besitzen, recht gering. Andererseits spricht die ziemlich umfängliche Zahl der für seine Heimat und die angrenzenden Gebiete ausgeführten Werke und die ihm mehrfach zuteil gewordenen Auszeichnungen von seiten seiner Mitbürger für ein längeres und erfolgreiches Wirken in Faenza und Umgegend. Zu den wenigen römischen Tafelbildern gehört an erster Stelle die farbig sehr kräftige und leuchtende Darstellung des Wunderbaren Fischzuges in der alten Sakristei von S. Giovanni in Laterano, ein Werk, das, obwohl nirgends erwähnt, ihm unzweifelhaft zuzuweisen ist. Dieselbe Neigung zu einer starkverschlungenen, figurenreichen Kompositionsweise, zu interessanten Verkürzungen und wirkungsvollen Bewegungsmotiven, die in dieser Historie hervortritt, zeichnet dann die später in Faenza geschaffenen Werke aus. Unter ihnen ist ein Hauptstück die in der Pinakothek von Faenza aufbewahrte figurenreiche Darstellung des Wunders am Teiche Bethesda, eine Szene von grossem Schwung der Bewegung und reicher Abstufung des Affekts, bemerkenswert auch durch den schön erfundenen architektonischen Hintergrund. An gleicher Stelle befinden sich noch eine Kreuztragung und eine Kreuzabnahme sowie ein Tod der Maria mit Engelglorie. Weitere Arbeiten des Faentiners besitzen Ravenna, Bagnacavallo, Foligno und namentlich Todi in dem von Figuren wimmelnden Jüngsten Gericht an der Eingangswand der Kathedrale.

Den eigentümlichen Zeichnungsstil Fenzonis, dessen Blätter den Reiz ausserordentlicher Frische und malerischer Linienführung haben, kann man an einigen Beispielen der Uffiziensammlung gut kennen

1) Vorstudie für einen der von den Schlangen Gebissenen in der Nationalgalerie zu Budapest (Abb. 200). Francesco Villamena, der auch sonst Kompositionen Fenzonis mehrfach wiedergegeben hat, führte nach dem ganzen Fresko einen virtuos behandelten Stich aus.

Abb. 200. Ferraù Fenzoni, Studie zur Aufrichtung der ehernen Schlange
Budapest, Nationalgalerie

lernen. Er ist hier mit Pietro Faccini verwechselt worden[1]), demjenigen Künstler innerhalb der bolognesischen Schule, der am deutlichsten den Einfluss der baroccesken Manier erkennen lässt. Es wäre bei der grossen Nähe von Faenza und Bologna in der

1) Neben den richtig benannten Blättern 12242 bis 12246 auch die unter Pietro Faccini liegenden Zeichnungen 6197 bis 6199, wovon die beiden ersteren (Kopfstudien) mit der zitierten Studie in Budapest übereingehen.

Tat wohl denkbar, dass Fenzoni, dessen Tätigkeit sich in späterer Zeit ja ausschliesslich auf seine Heimat erstreckt hat, auf Faccini eingewirkt haben könnte. Allerdings kommen bei diesem Bolognesen andere Einflüsse, von seiten der Carracci und der Venezianer, in entscheidender Weise hinzu.

Die durch selbständige Verarbeitung und feinfühliges Verständnis für das Wesentliche in Baroccis Kunst am stärksten ausgezeichnete Nachfolgerschaft fand nun der urbinatische Meister in jenen beiden Sienesen, deren Namen gewöhnlich in einem Atem genannt werden: Ventura Salimbeni und Francesco Vanni. Diese sich so ausserordentlich ähnlich sehenden Künstler stammten von der gleichen Mutter ab und empfingen beide von Arcangelo Salimbeni, dem Vater Venturas, die ersten Elemente ihrer Ausbildung. Über den älteren Salimbeni, eine durchschnittliche provinzielle Erscheinung, ist wenig zu sagen. Er soll nach Baglione in Rom mit Federico Zuccari eng befreundet gewesen sein, eine Behauptung, mit welcher der Stil seiner Bilder recht schlecht in Einklang zu bringen ist. In den meisten seiner Werke verrät Arcangelo eine ausserordentliche Rückständigkeit; wenn er nach dramatischem Ausdruck strebt, wie in dem von 1579 datierten Tod des hl. Petrus Martyr in S. Domenico zu Siena, kommt dabei eine nahezu komisch berührende Unbeholfenheit und karikaturhafte Verzerrung heraus. Immerhin hat die Ausführung des Details, namentlich die Behandlung der Bäume, Pflanzen und des Landschaftlichen, auf diesem Bilde gewisse zeichnerische und koloristische Qualitäten. In dem nicht der Anmut entbehrenden Engelreigen verrät sich — bei etwas entwickelterem malerischen und kompositionellen Sinn — ohne Zweifel ein enger Zusammenhang mit der älteren Schultradition Sienas (man vergleiche damit z. B. Neronis Anbetung der Hirten); die rohe Behandlung der Gewänder der Hauptfiguren wieder scheint die Folge der Bekanntschaft des Künstlers mit den Werken der Manieristen.

Ventura Salimbeni und Vanni haben von dieser Kunst kaum etwas Wesentliches übernehmen können. Beide haben sich frühzeitig auf die Wanderschaft gemacht und liessen andere Vorbilder auf sich einwirken. Francesco Vanni (1565 bis 1609) war schon in jungen Jahren in Bologna[1]), lernte in Rom bei Giovanni

1) Datum und Dauer dieses Aufenthaltes sind nicht näher bekannt. Wahrscheinlich fällt die erste römische Studienzeit in die Zeit vorher. Nach Baglione war Vanni erst 16 Jahre alt, als er sich nach Rom begab. Die Richtigkeit des Geburtsdatums 1565 vorausgesetzt, wäre der Künstler also zu Beginn der achtziger Jahre in der päpstlichen Kapitale eingetroffen.

de' Vecchi den Manierismus an der Quelle kennen, studierte, wie aus seinem Stile deutlich hervorgeht, auch eingehend die Werke der Zuccari und kehrte, des neuen Evangeliums voll, in seine Vaterstadt zurück. Er fand indes mit den Ergebnissen der römischen Lehrzeit bei seinen Landsleuten wenig Anerkennung. Nunmehr wandte er sich dem Studium Federico Baroccis zu, dessen gefühlvolle Art seiner eigenen Natur ausserordentlich entsprach. Fortab wurde Vanni unter allen Nachfolgern des Urbinaten der ihm innerlich verwandteste und dabei doch der eigenartigste, persönlichste. Wenig Bilder haben sich aus der vorbaroccesken Periode des Künstlers erhalten. Das bedeutendste ist eine von 1587 datierte Taufe Konstantins in S. Agostino zu Siena, die unter dem stärksten Einfluss seitens der römischen Manieristen steht und als Komposition unverhohlen an ein Fresko des Federico Zuccari in der Sala Regia angelehnt ist, die Aufhebung der Exkommunikation Heinrichs IV. durch Gregor VII. Vanni entfaltet in diesem mit 22 Jahren gemalten anspruchsvollen Altarstück einen grossen Reichtum von prunkenden Kostümen, Geräten und Waffen; das Kolorit ist sehr bunt (besonders viel Rot), aber noch ohne die feinen Abtönungen der späteren Arbeiten.

Unmittelbar darauf muss nun Vanni ganz in das Fahrwasser Baroccis geraten sein, denn das von 1588 datierte Altarbild des Immaculata in der Kathedrale von Montalcino zeigt den blühenden Stil des Urbinaten bereits über alle anderen Einflüsse dominierend. Ein feiner poetischer Schimmer ruht auf der miniaturhaft fein behandelten Landschaft, gegen die sich die mädchenhaft hold gebildete Madonna in baroccesker Farbigkeit abhebt. Das Christkind auf den Armen der in anmutiger Pose dastehenden jungen Mutter sieht aus wie ein Bruder des frischen Buben auf Baroccis Ruhe auf der Flucht (Vatikan). Acht Jahre nach dieser tiefgreifenden Stilwandlung kam der unterdessen zu grosser Anerkennung gelangte Meister an der ehrenvollsten Stelle zu Worte, die in seiner Vaterstadt zu vergeben war, nämlich im Dom, wo damals nach dem allgemein werdenden Brauche eine Folge von architektonisch gestalteten Altarbildern im Entstehen begriffen war. Vannis hl. Ansanus (1596), unzweifelhaft eine seiner bedeutendsten Schöpfungen und eine Höchstleistung innerhalb der verfallenden sienesischen Malerei, ist im besten Sinne des Wortes durch Barocci inspiriert. Malerisch ist dies Werk durch ein kräftiges, tiefes und überaus freudig wirkendes Kolorit ausgezeichnet; auch kompositionell hat es in dem lockeren und vielgliedrigen, dabei sehr angenehmen und klaren Aufbau gegenüber dem Bilde in S. Agostino grosse Fortschritte aufzuweisen. Die Himmelsglorie mit der fürbittenden Ma-

donna vor dem thronenden Christus ist vielleicht allzu unbekümmert an Baroccis Madonna del Popolo angelehnt; ebenso verleugnet der Rückenakt der vor dem Heiligen knienden Gestalt in keiner Weise die barocceske Herkunft.

Es ist nicht leicht, von der ungemein fruchtbaren Tätigkeit Vannis seit Anfang der neunziger Jahre bis in das erste Jahrzehnt des XVII. Jahrhunderts ein einigermassen vollständiges Bild zu entwerfen. All die zahlreichen von ihm für seine Vaterstadt und für andere mittelitalienische Städte (Cortona, Massa marittima, Montalcino usw.) geschaffenen Altargemälde sind innerhalb knapper zweier Jahrzehnte entstanden — schon 1609 starb der Künstler — und bewegen sich durchweg innerhalb der gleichen künstlerischen und geistigen Ideenwelt. Trotz der häufigen Anlehnung an Barocci haben sie indessen eine unverkennbare und sehr sympathische individuelle Nüance. Sie besitzen einen starken Zug ins Lyrische, der von dem stärkeren dramatischen Impuls des Urbinaten deutlich genug absticht. Ihre Gefühlsatmosphäre ist weich und voll femininer Empfindsamkeit; nicht umsonst kehren jugendliche weibliche Erscheinungen und mädchenhaft anmutige Engel auf ihnen immer wieder. Oft verliert sich der eigentliche Gegenstand der Handlung ganz in einer Stimmung seliger Verklärtheit und andächtiger Inbrunst.

Charakteristisch für das Bildideal ist die ausserordentliche Kleingliedrigkeit im Kompositionellen. Vanni kann sich nicht genug tun im Auflockern und Zergliedern seiner Bilder in kleine und allerkleinste Bestandteile. Ganz besonders gilt dies von den Engelglorien, die mit ihrem bunten, überaus festlich-heiteren Gewimmel von drolligen, nackten Putten, anmutigen, mädchenhaften Gestalten in flatternden Gewändern, von Musizierenden und Reigentanzenden oft geradezu eine faszinierende Wirkung üben. Auch in den mannigfaltigen Gruppierungen der Figuren der unteren Bildhälfte findet dieser Geist des Kleingliedrigen, Gelockerten seinen Ausdruck, von dem man wohl sagen darf, dass er die in Siena von jeher herrschende Tradition des Zierlichen, Feinen, Schlanken in neuer Form wiederbelebt.

Indessen stellt Vannis Kunst in formaler Hinsicht doch nur eine organische, wiewohl kapriziös erscheinende Fortbildung von Möglichkeiten dar, die in der reichen Ideenwelt Baroccis beschlossen lagen. Immer wieder klingt dies überwältigende Vorbild in den anmutvollen, aber freilich viel äusserlicheren, oft beinahe spielerischen Schöpfungen des Sienesen durch, manchmal so frappant, dass man betroffen von der Stilähnlichkeit stehen bleibt. Die in der Kirche der Servi aufbewahrte Verkündigung ist vielleicht dasjenige unter Vannis Kirchenbildern, in dem die Nachahmung

Abb. 201. Francesco Vanni, Der hl. Hyacinthus auf dem Wasser wandelnd
Siena, S. Domenico

Baroccis am schlagendsten wirkt. Farbig ist es von einer ausserordentlichen, doch nicht unangenehmen Buntheit: das Gewand des Engels schillert in Blau, Lila, Rosa, Hellgelb und Grünlich;

in der Gestalt der Maria und dem in Wolken schwebenden Gottvater dominieren Rosa und Hellblau in verschiedenen Nüancen. Die fast ganz ohne eine bestimmte, klare Konturierung operierende Malweise erinnert an die Technik eines Pastells. Nur hat Vanni hier bei aller Farbigkeit immerhin etwas Flaues, Mattes; es fehlen ihm die kraftvolleren Töne Baroccis wie jenes robuste Zinnober, das beispielsweise in der Madonna del Popolo eine so grosse Rolle spielt. Auch in der Abstufung der Innenraumarchitektur des Hintergrundes in verschiedenen grauen Tönen vermisst man die Lebendigkeit des Vorbildes. Entzückend ist dagegen wieder die Engelglorie, die sich zwar diesmal auf ein einfaches, symmetrisches Schema beschränkt, aber — wie eigentlich stets bei Vanni — einen ganz eigenen beseligenden Zauber ausströmt.

Andere bemerkenswerte Kirchenbilder aus den beiden Jahrzehnten vor und nach 1600 sind: das 1595 entstandene Altarstück im Carmine mit mehreren zu Füssen eines byzantinischen Madonnenbildes knienden Heiligen, ganz erfüllt von Vannis wohlklingenden farbigen Akkorden und mit einer wunderschönen Engelglorie in der Rundung oben geschlossen, die Verlobung der hl. Katharina im Refugio, üppig komponiert und in einer Orgie gelber, roter, blauer Klänge schwelgend[1]), der auf dem Meere wandelnde hl. Hyacinthus in S. Domenico (Abb. 201), ferner das sehr farbige Wunder des gleichen Heiligen in S. Spirito (1600)[2]) und endlich als bezeichnende Proben der letzten Periode des Künstlers der Tod der hl. Lucia (1606) in der Kirche dieser Heiligen sowie der Tod des hl. Antonius Abbas (1608) in S. Antonio Abbate.

Nur selten begibt sich Vanni aus der zauberhaften Welt der Heiligenmythe auf den realeren Boden der monumentalen Historie. Das imposanteste Beispiel ist das Wandbild der Kanonisation der hl. Katharina (1600) im Oratorium der Heiligen, eine Zeremoniendarstellung im reichsten römischen Stile in Form einer Lünette. Leider ist das Fresko heute in schlechtem Zustand; doch lässt sich die Komposition mit Hilfe der Vorstudien in den Uffizien (Nr. 1695 und 1293) ergänzen. Ein nur halb gelungener Vorstoss in das Gebiet der dramatischen Historie ist dagegen das Wandbild in der von Sodoma unvollendet hinterlassenen Katharinenkapelle in S. Domenico (1593). Hier ist die Heilung einer Besessenen durch die hl. Katharina von Siena inmitten einer symmetrisch dispo-

1) Zu dieser visionär geschauten Verherrlichung des Überirdischen besitzt der Louvre die Vorzeichnung (Br. 381).

2) Eine in Helldunkelmanier behandelte Kompositionsskizze ist in der Handzeichnungssammlung des Louvre (Br. 155).

nierten Säulen- und Bogenarchitektur dargestellt[1]). Trotz grosser Lebhaftigkeit in den einzelnen Zuschauern der lauten und etwas wüsten Szene ist die Wirkung des Ganzen doch unzusammenhängend

Abb. 202. Francesco Vanni, Kompositionsstudie zum Sturz des Magiers Simon
Berlin, Kupferstichkabinett

und lahm. Die Massen leiten nicht, wie bei Barocci, in starkem durchgreifenden Schwunge ineinander über, sondern alles bleibt isoliertes

1) Der in der Anordnung der Vordergrundgruppen abweichende (und anscheinend glücklicher als das ausgeführte Bild disponierte) Kompositionsentwurf (quadriert) befindet sich im Louvre.

Abb. 203. Francesco Vanni, Auffindung der hl. Cäcilie
Rom, S. Cecilia

Detail, so z. B. jener auffallende vorn sitzende männliche Akt, den man mit seinem Vorbilde, einer Vordergrundfigur aus der Madonna del Popolo (Uffizien), beileibe nicht vergleichen darf.

Der Kardinal Baronio, jener einflussreiche künstlerische Ratgeber Clemens' VIII., tat angesichts der besonderen Begabung Vannis keinen glücklichen Griff, als er ihm den Auftrag vermittelte, auf einem der grossen Altäre von S. Peter den so äusserst dramatischen Gegenstand des Sturzes des Magiers Simon darzustellen. Der Künstler komponierte seine Tafel (für die er Schiefer als Malgrund wählte) in der gewohnten kleinteiligen Weise. Die Gestalt des beschwörenden Petrus rückte er in den Mittelgrund, wo sie in ihrer steifen Haltung recht unglücklich wirkt und durch die ganz unzusammenhängenden Vordergrundfiguren völlig überschrien wird. Der Vorgang des Sturzes selber hat innerhalb des Ganzen überhaupt nur einen episodischen Charakter. So ist denn das Bild (das übrigens zum Unterschied von den sonst durchgehend durch Mosaikkopien ersetzten Altären noch an Ort und Stelle ist) keine der erfreulicheren Leistungen Vannis, obwohl eine Menge von Fleiss und Begabung daran gewandt wurde[1]). Bei seinem Auftraggeber indes erntete es volle Anerkennung, die in der Verleihung des Abito di Cristo an den Künstler ihren Ausdruck fand.

Vanni ist in Rom sonst nur durch zwei kleinere Werke vertreten, eine Geisselung Christi und die Auffindung der Leiche der hl. Cäcilie (in S. Cecilia), eine Lünette von rührendem und tief reli-

1) Eine Kompositionsvorzeichnung (Abb. 202) im Berliner Kupferstichkabinett. Das Museum in Darmstadt besitzt zu diesem Bilde den ausgezeichnet gemalten originalen Chiaroscuro-Entwurf (als Arbeit des Taddeo Zuccari im Vorrat der Galerie aufbewahrt, Nr. 536).

Abb. 204. Francesco Vanni, Studien zur Auffindung der hl. Cäcilie
Berlin, Kupferstichkabinett

giösen Ausdruck (Abb. 203)[1]). Häufiger sind seine Bilder in den Städten der Toskana. So besitzt die Kirche S. Francesco in Pisa einen knienden hl. Franciscus mit der Himmelsglorie (den sogenannten „Perdono di S. Francesco", den Barocci in so ungleich vertiefterer und zugleich monumentaler Weise aufgefasst hat)[2]). Der obere Teil, Christus in einer Glorie mit Puttenreigen thronend, ihm untergeordnet die Madonna und Johannes der Evangelist, erinnert stark an die Glorie des Ansanusbildes im Sieneser Dom. Nach Lucca hat Vanni zwei seiner hervorragendsten Kirchenbilder gesandt. In dem Kruzifixus mit dem hl. Thomas von Aquino, der sich in S. Romano befindet, berührt der Künstler Saiten, die wenige in jener Zeit zum Schwingen gebracht haben. Gegen einen einfachen schwärzlichen Grund hebt sich der Gekreuzigte in der feinen, gleichsam hingehauchten Plastik seines fahlen Leibes ab. Links, mit baroccesker Gebärde der Hand, der hl. Thomas; tief im Schatten auf der rechten Seite ein anderer Mönchsheiliger. Im Vordergrunde, sitzend, ein Engel, dessen rotes und grünes Gewand den einzigen lebhaften Akzent in das unendlich ruhevolle, in der Echtheit und Einfachheit seiner Empfindung tief ergreifende Altarbild trägt. Ganz sienesische Frische und Munterkeit ist dagegen

1) Vorstudie in Kohle für die Heilige in der Uffiziensammlung (Nr. 10294), zwei Rötelskizzen im Berliner Kupferstichkabinett (Abb. 204).

2) Vorzeichnung in den Uffizien (Feder, laviert).

die in S. Maria Corteorlandini aufbewahrte Darstellung Christi im Tempel, zu der die Uffizien den Entwurf besitzen (Nr. 10867, als Rutilio Manetti; die Vorzeichnung für das gleiche Bild unter 10796, die als Vanni gilt; wesentlich geringer). Die ganze Sippe und Patenschaft des Christkindes scheint zu dem bedeutungsvollen Vorgang auf die Beine gebracht zu sein; allein, mit all diesem Feiertagspomp noch nicht zufrieden, lädt der Künstler nach seiner Gewohnheit auch den Himmel zu Gast: Gottvater selber mit zahlreichem Engelgewoge sieht der bunten Szene von oben her zu.

Die ausgesprochene religiöse Empfindung in Vannis Werken, die sich dabei stets in eine einschmeichelnde und sinnfällige künstlerische Form zu kleiden weiss, schuf dem Sienesen schon zu Lebzeiten einen bis nach den Ländern nördlich der Alpen und nach Spanien reichenden Ruf. Im italienischen Norden ist die Kommunion der hl. Magdalena in S. Maria di Carignano zu Genua (Abb. 205) das ausdrucksvollste und künstlerisch reifste Werk seiner Hand. Was die Behandlung des landschaftlichen Motivs anlangt, gehört es zu seinen besten überhaupt; allerdings droht der heilige Vorgang inmitten so vieler Nebenmotive, die mit Liebe hervorgehoben sind, sich gewissermassen zu verlieren. Wohlbekannt war Vanni in Bologna. Er gehörte zu den wenigen zeitgenössischen Künstlern, die man im Kreise der Carracci gelten liess. Agostino Carracci hat mehrfach nach seinen Werken gestochen. Jenseits der Alpen, wo die barocceske Richtung an sich schon grosse Sympathien genoss, wurden Vanni häufiger Kirchenbilder in Auftrag gegeben, u. a. in Madrid, in Paris und Lyon. Auch für deutsche Besteller ist er tätig gewesen; so werden Bilder für Augsburg, Salzburg und München erwähnt (hier noch von ihm das Altargemälde der Immaculata in der Theatinerkirche, schlecht erhalten)[1]). Peter de Jode stach nach ihm in zwölf Blättern ein Leben der hl. Katharina, jener sienesischen Heiligen, deren Verherrlichung der Künstler einen grossen Teil seiner Produktion gewidmet hat. Überhaupt bemächtigte sich die nordische Graphik nach dem Vorgange des Agostino Carracci

1) Vanni hat das gegen 1600 stark in Aufnahme kommende Thema der Conceptio immaculata mehrmals behandelt. Am persönlichsten und stimmungsreinsten in dem Altarbilde für Montalcino, in konventioneller Art in Massa marittima (Kathedrale), wo er an Vasaris bekannte Komposition (Adam und Eva an den Baum der Sünde gefesselt) anknüpfte. Die Louvresammlung bewahrt zu diesem Gemälde die Vorzeichnung (Br. 149). — Erwähnt sei noch als eines der bedeutendsten Werke Vannis in deutschem Besitz der in der Wiener Galerie aufbewahrte höchst affektvolle Schmerzensmann; auf dem sich die Erregung des Schmerzes in den Gesichtern der Madonna, des Johannes und der Frauen fast zu hysterischer Verzerrung steigert. Die erregt flatternden Gewänder und die äusserst starken, geradezu kreischenden Farben unterstützen den exaltierten Eindruck der ganzen Szene. — Eine genaue Rötelvorzeichnung befindet sich im Louvre (Nr. 145).

Abb. 205. Francesco Vanni Kommunion der hl. Magdalena
Genua, S. Maria di Carignano

seiner Werke. Er selbst hat in Nacheiferung Baroccis im Jahre 1601 einige kleine Blätter radiert, die sich durch technische Leichtigkeit und Anmut der Auffassung auszeichnen.

Im religiösen Tafel- und Andachtsbild kleineren Formates gibt es von Vanni einiges von ausserordentlichem Reiz. Ein für die religiöse Idealität Vannis äusserst bezeichnendes Bildchen der mystischen Verlobung der hl. Katharina mit Christus unter Assistenz der Mutter Gottes wird im Palazzo Pitti aufbewahrt. Der Künstler hat den Gegenstand des öfteren behandelt. Das Pitti-Bild dürfte mit dem von Baldinucci genannten „piccolo, ma bellissimo quadro" identisch sein, das sich im Besitz der Grossherzogin Vittoria della Rovere in der Villa Poggio Imperiale bei Florenz befand. Als Beispiel der Madonnenbilder des Künstlers sei noch die in jedem Zuge an Barocci anklingende genrehafte Darstellung der heiligen Familie im Budapester Museum erwähnt, die in der Tat früher als Werk des Urbinaten gegolten hat. Ihr könnte noch manches ähnlich fein empfundene Marienbild angereiht werden.

Ventura Salimbeni war um ein gutes Lustrum früher geboren als sein Halbbruder (1557); und da das Datum seines Todes wieder um einige Jahre später fällt (1613), so ist ihm ein reichliches Jahrzehnt künstlerischer Entwicklung mehr als jenem beschieden worden. Er hat nach seiner Art mit diesem Pfunde schlecht gewuchert: — den Abenteuern, Reisen und dem leichten Leben ergeben, bildete er zu dem liebenswürdig-bescheidenen, fleissigen und tief religiösen Vanni in jeder Hinsicht einen scharfen Kontrast. Trotzdem ist er ihm stilistisch nahe verwandt; auch er folgt in der malerischen Behandlung wie in Komposition, Gewandwurf und Typen dem Beispiel Baroccis und besitzt gleich Vanni nicht nur viel Delikatesse und koloristischen Sinn, sondern auch hohe Anmut und Charme in seinen Madonnen und jugendlichen Figuren. Seine Farbenskala bevorzugt gegenüber dem starken Blau und Grün Vannis hellere Werte, besonders ein lichtes Gelb und Orange, ein Zinnober, Hellrosa, Hellblau und gewisse Grenztöne in allen möglichen Abstufungen. Die Erscheinung seines Kolorites ist darum gleichzeitig sehr bunt und doch etwas matt und kraftlos, auffallend ähnlich wie die Farbenskala des um wenige Jahre älteren Andrea Lilio, durch den er möglicherweise mit dem Stil Baroccis bekannt geworden ist. Beide Künstler waren unter Sixtus V. an der Ausmalung der Bibliothek des Vatikans beschäftigt (vgl. Abb. 207)[1]),

1) Von Salimbeni rühren vielleicht die beiden Fresken mit den Darstellungen her, wie Pisistratus die erste Bibliothek in Griechenland einrichtet und wie Seleucus die Rückführung der von Xerxes geraubten Bibliothek bewirkt. Es sind farbig fein gestimmte, sehr helle Wandbilder von echt freskenhafter Faktur und Farbigkeit.

ebenso später an den Mariengeschichten im Mittelschiff von S. Maria Maggiore, wo Ventura das Fresko der Verkündigung und des zwölfjährigen Jesus im Tempel malte. Bereits vor der Übersiedlung nach Rom soll sich Ventura, nach übereinstimmenden älteren Angaben, in

Abb. 206. Francesco Vanni, Verlobung der hl. Katharina
Florenz, Palazzo Pitti

Oberitalien aufgehalten haben. Möglich, dass damals Correggio seine werdende künstlerische Eigenart mitbestimmt hat. Er wäre dann zum Anschluss an Barocci in besonderer Weise vorbereitet gewesen.

Das schnelle und oberflächliche Arbeiten, wie es bei den römischen Freskenzyklen üblich war, scheint Salimbenis Neigungen

ganz entsprochen zu haben. Er legte es in seinen Werken lieber auf einen aparten koloristischen Effekt, einen überraschenden kompositionellen Einfall an, als dass er sich mit einer gründlichen Vorbereitung und gediegener Ausführung plagte. Und bei der oberflächlichen Betrachtungsweise, die begreiflicherweise der Massenproduktion unter Sixtus V. und Clemens VIII. allgemein zuteil wurde, wurde das gesuchte Resultat erreicht: Salimbenis Arbeiten stachen vor anderen hervor und lenkten die Aufmerksamkeit auf sich. Er erhielt daher für den Gesù, für S. Agostino und andere Kirchen und Paläste weitere Aufträge. Allmählich durchschaute man dann freilich doch das oberflächliche Talent des Künstlers, fühlte sich nach anfänglicher Begeisterung von ihm enttäuscht, und es war wohl auch diese bittere Erfahrung, die sehr wesentlich zu den häufigen Ortsveränderungen Salimbenis beitrug. Noch heute verhält es sich mit seinen Werken so, dass die erste Bekanntschaft mit ihnen einen recht günstigen Eindruck hervorruft, der jedoch durch wiederholte und genaue Betrachtung bedeutend abgeschwächt wird.

Sein Bestes gibt Salimbeni unzweifelhaft im Wandbilde, wo seine dekorativen und farbigen Vorzüge voll zur Wirkung gelangen, ohne dass die fehlende Vertiefung allzu unangenehm bemerkbar wird. Er ist in seiner Vaterstadt vielfach als Freskant aufgetreten; auf diesem besonderen Gebiet hatte er die Rivalität seines Bruders nicht zu fürchten. So schilderte er an dem Gewölbe der Confraternita della SS. Trinità die Glorie des Paradieses (acht Kompartimente mit den Vorfahren Christi, Mönchsheiligen, hl. Jungfrauen, Päpsten, Aposteln, Patriarchen, Märtyrern und Engeln, von 1595 bis 1602 ausgeführt); in S. Quirico e Giulitta schmückte er 1603 die Apsis mit einem perspektivisch geschickt angelegten Fresko. Hier befindet sich auch eines seiner schönsten Ölbilder, die Darstellung des Engels, der das Grab Christi bewacht (1610). Im Chor des Domes malte er auf den grossen Wandflächen die figurenreichen Geschichten der Mannahlese und der Esther vor Ahasver (1608 bis 1611), Hauptleistungen Salimbenis mit virtuos gezeichneten Nudi und vielen schönen Einzelheiten. Die Mannahlese entbehrt allerdings mit ihrem Durcheinander verschiedener Raumschichten der Einheitlichkeit, auch die Motive sind, ähnlich wie bei Vanni, allzu gehäuft. Aber der dekorative Eindruck der beiden Fresken ist ein ausserordentlich lebendiger und frischer. Sehr aparte „Inventionen" sind ferner die Legendenszenen des hl. Hyacinthus in S. Spirito, unter denen eine (der Heilige das Meer durchschreitend) durch die malerische Wirkung der weiten Wasserfläche des Hintergrundes (in grünlich-bläulichen Tönen) frappiert. (Allerdings hatte Baroccis 1583 für Pesaro gemalte Berufung des Andreas mit ihrem wundervollen Meeres-

Abb. 207. Hauptsaal der Bibliothek Sixtus' V.
Rom, Vatikan

hintergrund auch nach dieser Seite den Weg gewiesen.) Reizvolle Lünetten mit Bernhardinsgeschichten befinden sich im Oratorio inferiore der Confraternita di S. Bernardino, zumal die mit anmutiger Drastik erzählte Legende der Heilung des von einem Stier verwundeten Kindes (Abb. 208)[1]).

Salimbeni verstand den Ton der legendenhaften Erzählung überhaupt ausgezeichnet zu treffen. Auf seinen häufigen Reisen nach Pisa, Florenz, Lucca, Perugia und Genua fand er öfter Gelegenheit sich darin zu bewähren. Bald nach 1600 ward er nach Florenz berufen, um sich an den Lünettenfresken im Klosterhof der SS. Annunziata zu beteiligen. In den Jahren von 1605 bis 1608 hat er hier vier Legendenszenen gemalt[2]), die nun allerdings neben den so unendlich viel kraftvolleren Arbeiten Poccettis flau und schwächlich wirken, obwohl Salimbenis geschickte Koloristik sich auch hier nicht verleugnet. In Genua, wo er 1610 eine umfangreiche Tätigkeit entfaltet hat, erhielt er ebenfalls mehrere Lünetten mit Legendenszenen in Auftrag; ausserdem hatte er unter anderen eine Kapelle in S. Siro al fresco auszumalen, sowie einen kleineren Salon im Palazzo Adorno. Vom Kardinal Bevilacqua nach Perugia

1) Quadrierte Vorzeichnung (Feder laviert) in den Uffizien (Nr. 833).

2) Entwürfe zu zweien davon (Erbauung der SS. Anunziata und Erscheinung der hl. Jungfrau auf einem Himmelswagen) in den Uffizien (Nr. 1284 und 1466).

berufen, malte er für die bilderreiche Kirche S. Pietro das mittelgrosse Bild der Prozession Gregors des Grossen in Rom und die Darstellung, wie David für die gegen Gottes Gebot angeordnete Zählung des Volkes gezüchtigt wird, beides malerisch wie zeichnerisch eigenartige Schöpfungen, voll von geistreichen Kaprizen des Helldunkels und farbig durch gewisse rot-gelbe Zwischentöne und kühne Zusammenklänge von Hellgrün und Tiefblau ausgezeichnet. Bei den seltsamen und schwer darzustellenden Gegenständen, die hier vorgeschrieben waren, konnte sich Salimbenis Fähigkeit des eindrucksvollen, plastischen Erzählens besonders frei entfalten.

Unter den Altarbildern in Siena ragt die Kreuztragung von 1612 in S. Agostino durch wohldurchdachte Komposition, klare, kräftige Raumwirkung und gute Lichtführung bei weitem als das Hauptwerk hervor. Der Künstler scheint hier, ein Jahr vor seinem Tode, im Begriffe unter dem Eindruck neuer Vorbilder (wohl Künstler wie Cigoli) von der baroccesken Art loszukommen. Auch in dem nunmehr ins Gedämpfte, Grauliche spielenden Gesamtton deutet sich eine neuartige Tendenz an, ein Beweis dafür, dass Salimbeni nicht — wie Baglione behauptet — gegen sein Ende hin sich ständig verschlechterte, sondern, wie seine Launen gerade waren, bald besser, bald schwächer arbeitete.

Im ganzen aber lässt sich nicht leugnen, dass der Künstler in seinen Altar- und Tafelbildern nicht neben Vanni bestehen kann. Er hat, verglichen mit diesem, stets etwas Zerflatterndes und Äusserliches. Seine heiligen Familien und Madonnen weisen wohl eine frische und geistreiche Behandlung auf, doch fehlt ihnen nicht nur die religiöse Inbrunst, sondern auch die menschliche Unmittelbarkeit. Ein Beispiel seiner besten Art bietet die hübsche Madonna im Museo Nazionale zu Neapel. Das Budapester Museum hat von Salimbeni eine kleine Verkündigung mit der vollen Signatur des Künstlers — ein ungemein buntfarbiges Bild von ziemlich äusserlicher Effektsucht. Malerische Eleganz zeichnet die hl. Katharina von Alessandria in der Pinakothek von Lucca aus, eine sitzende Halbfigur von vornehmer Haltung, aber ganz weltlicher Empfindung (Abb. 209). Reizvoll und fein in der Farbe ist auch die Erscheinung des hl. Michael vor dem hl. Galganus in den Uffizien; das kleine Bild gehört in seiner feinsinnigen Art zu dem Spontansten, das dem Sienesen gelungen ist.

Dass Salimbeni überhaupt für miniaturhafte Reize einen entwickelten Sinn besass, lehren auch seine Radierungen, duftig und geistreich behandelte Blätter mit zum Teil ganz bildmässig abgerundeten Kompositionen. Ein Frühblatt ist die grosse und noch in ziemlich roher und konfuser Strichführung radierte Taufe

Abb. 208. Ventura Salimbeni, Ein Wunder des hl. Bernhardin (Zeichnung)
Florenz, Uffizien

Christi von 1589, in der die Behandlung der Akte an Lilio, aber auch an Ferraù Fenzoni gemahnt[1]). Viel feiner und dabei locker und prickelnd in der Radiertechnik sind die anfangs der neunziger Jahre ausgeführten graphischen Arbeiten, besonders die 1594 in Rom entstandene Verkündigung. Mit diesen graziösen Schöpfungen steht Salimbeni neben seinem Halbbruder ebenbürtig, ja sogar — auf einem engbegrenzten Gebiete freilich — überlegen da. Seine Zeichnungen hingegen haben, an Vanni gemessen, eher etwas Kleinmeisterliches und beinahe Zaghaftes. Sie scheinen nicht entfernt so häufig zu sein wie die des Bruders, was bei der verschiedenen Art der Produktion beider nicht überraschen kann.

Schüler oder Fortsetzer von Bedeutung hat Salimbeni nicht gehabt. Einen gewissen Einfluss allerdings übte sein Schaffen dennoch aus. In den Kreisen der nordischen Manieristen z. B. findet man gelegentliche Reflexe seiner Kunst, am stärksten in den Radierungen des Lothringers Jacques Bellange, aber auch bei dessen jüngerem Landsmann Callot, der eine Grablegung (M. 11) nach einer Vorlage Salimbenis ausgeführt hat[2]).

Unmittelbarer war die Nachwirkung des Francesco Vanni, der in seinen eigenen Söhnen, Michelangelo und Raffaello, Erben

1) Dass er mit diesem Künstler irgendwie in Berührung gewesen ist, beweist eine Zeichnung des Berliner Kupferstichkabinetts, in der er eine von Villamena gestochene Komposition des Faentiners, die hl. Jungfrau dem hl. Franz in einer Engelglorie erscheinend, zu einem grösseren figürlichen Ensemble erweitert.

2) Die originale zeichnerische Vorlage, eine leicht hingeschriebene lavierte Zeichnung, als „Barocci" im Städelschen Institut (Nr. 488).

seiner künstlerischen Auffassung wie seines Namens finden sollte. Der ältere besass freilich nur ein bescheidenes eigenes Talent, dagegen hat es Raffaello, ohne die väterlichen Traditionen ganz aufzugeben, verstanden, sich innerhalb der Seicentomalerei eine

Abb. 209. Ventura Salimbeni, Die hl. Katharina von Alexandrien
Lucca, Pinakothek

angesehene Stellung zu erobern. Eine Persönlichkeit von sehr besonderem Gepräge war schliesslich der die gesamte sienesische Produktion des XVII. Jahrhunderts beherrschende Rutilio Manetti, dessen frühere Arbeiten denen seines Lehrers Vanni recht nahekommen, während die späteren Werke unter dem Eindruck des Caravaggio sich neuen Zielen zuwenden sollten.

Kapitel V

Südtoskanisch-umbrische Strömungen. Illusionistische Malerei, Landschaftsfresko und religiöse Historie

Die Nachahmung Baroccis, die durch das Beispiel Vannis und Salimbenis von Siena und seiner Nachbarschaft Besitz ergriffen hatte, charakterisiert die künstlerische Produktion der südlichen Toskana nur zu einem Teile. In diesem Distrikt hatte schon im Quattrocento das lebhafteste Interesse für die Freskomalerei grossdekorativen Charakters geherrscht. Bedeutungsvoll sind hier zumal jene illusionistisch-perspektivischen Versuche, für die Piero della Francesca aus Borgo S. Sepolcro als der hervorragendste Name zu nennen ist. Es ist bemerkenswert, dass auch im XVI. Jahrhundert eine Reihe von Künstlern aus Borgo hervorgeht, die ihr Bestes in der dekorativen Malerei grossen Stiles geleistet haben, besonders in einer den gesteigerten architektonischen Vorstellungen der späteren Renaissance angepassten illusionistischen Dekorationskunst.

Im allgemeinen sind die dem Süden Toskanas entstammenden Kräfte durchaus dem Kunstleben Roms zugute gekommen. Die Grenze zwischen dem neuen mediceischen und dem päpstlichen Staate verlief im Südostwinkel der Toskana allerdings so, dass Borgo S. Sepolcro noch zu Cosimos Gebiet gehörte, während Città di Castello der päpstlichen Herrschaft unterstand. Trotzdem ist die Mehrzahl der bedeutenderen künstlerischen Kräfte Borgos nach Rom abgewandert; einzig Cristofano Gherardi, Vasaris intimer Freund und Mitarbeiter, gehört seinem künstlerischen Stil und seinem Wirken nach zur florentinischen Kunst. Unwichtig ist naturgemäss, was in Borgo an lokalen Malern tätig war. Die eingeborene Familie der Cungi besitzt eine rein provinzielle Bedeutung; weder Gio. Battista noch Lionardo und Francesco sind über die einfachsten Begriffe von Komposition, Zeichnung und Kolorit hinausgekommen. Von Francesco, dem jüngsten unter ihnen, rührt unter anderem das vor 1587 entstandene Martyrium des hl. Sebastian im Dom zu Volterra her, ein hart und simpel zusammengezimmertes Altarbild, dessen fratzenhaften Typen die Bemühung um römisches Pathos sonderbar genug zu Gesicht steht.

Ungleich begabter und für die Gesamtentwicklung wichtiger ist Giovanni de' Vecchi aus Borgo (1536 bis 1614), der unter

den römischen Freskanten grossen Stiles einen nicht unwichtigen Platz eingenommen hat. Ohne einen bestimmten Schulzusammenhang, halb und halb ein Rivale Taddeo Zuccaris (neben dem er in Caprarola gearbeitet hat), gelingt es ihm, verschiedene monumentale Aufträge an sich zu bringen. Ihre geschickte Bewältigung sollte ihm eine angenehme Stellung und einen gewissen Namen in Rom sichern. Über seinen Hauptschöpfungen hat indes kein glücklicher Stern gewaltet. Seine Ausmalung der Kuppel und Pendentifs des Gesù ist, wie bereits ausgeführt wurde, eine der frühesten Lösungen einer derartigen Aufgabe gewesen. Allein die gerade in dieser Gattung ausserordentlich wachsenden Ansprüche führten im XVII. Jahrhundert zu einer Neudekorierung des ganzen Kircheninneren im Sinne des Hochbarock. Man kann also über Giovannis Leistung heute nicht mehr urteilen. Jedoch lässt sich aus den beiden Evangelistenfiguren (Lucas und Johannes) in den Pendentifs der Hauptkuppel von St. Peter noch ersehen, wie sich der Künstler einer solchen schon auf den Barockstil hinweisenden Aufgabe entledigt hat. Die Grösse des Stiles ist in diesen Riesenfiguren mehr äusserlich, was allerdings teilweise der Übertragung der Kartons in die Mosaiktechnik schuldzugeben ist; jedenfalls leiden die Gestalten an einer gewissen Leere und Starrheit. Lebendiger ist das Figürliche in einer reich und glücklich komponierten Anbetung der Hirten in S. Eligio degli Orefici, einem Fresko, das in den ausdrucksvollen Gebärden und Bewegungen der Hirten nahe an Taddeo Zuccari heranreicht. Der Tod des hl. Benedikt, den Giovanni de' Vecchi für S. Paolo fuori le mura schuf, ist wie alle übrigen Bilder der Kirche verbrannt, erhalten sind dagegen einige andere Altargemälde (Stigmatisation des hl. Franz in S. Pietro in Montorio, der hl. Sebastian in S. Andrea della Valle und andere), nach denen zu urteilen der Künstler für das Malerische nur wenig Sinn besessen haben muss. Obwohl er z. B. in dem hl. Sebastian gewisse farbige und Helldunkeleffekte anstrebt, bleibt er in beidem recht ausdruckslos und matt.

Bedeutend ausgeprägter tritt nun das Interesse für das architektonisch-ornamentale Element bei der Familie der Alberti in die Erscheinung. Alles, was es bis dahin in Mittelitalien an verstreuten Versuchen von Illusionsmalerei (quadratura) gegeben hatte, wird von ihnen zusammengefasst und zu einer Monumentalität der Wirkung gesteigert, die auf die grossen Perspektivmaler des Seicento, einen Pietro da Cortona und Padre Pozzo, unmittelbar vorbereitet. Bescheidene Versuche illusionistischer Effekte, wie das beliebte Motiv vorgetäuschter Durchblicke zwischen Säulen, gab es bereits bei Raffael und in seinem Kreise. Es sei nur an die Gewölbe der Loggien erinnert, ferner an den von Peruzzi angelegten Saal mit

illusionistischer Säulenarchitektur und landschaftlichen Veduten in der Farnesina und einen in der Gesamtidee ähnlichen Raum in der Villa Imperiale bei Pesaro. Hier handelte es sich durchweg um ein ganz einfaches System auf Grundlage einer streng architektonischen Anschauung. Anders jedoch die Alberti, bei denen sich die Grenzen zwischen illusionistischer Architekturmalerei und einem blossen heiteren, rein dekorativen Spiel mit Formen mannigfaltigster Art bereits verwischen. Hier schiebt sich ein architektonisches Motiv in das andere, Putten mit Girlanden und Embleme schweben

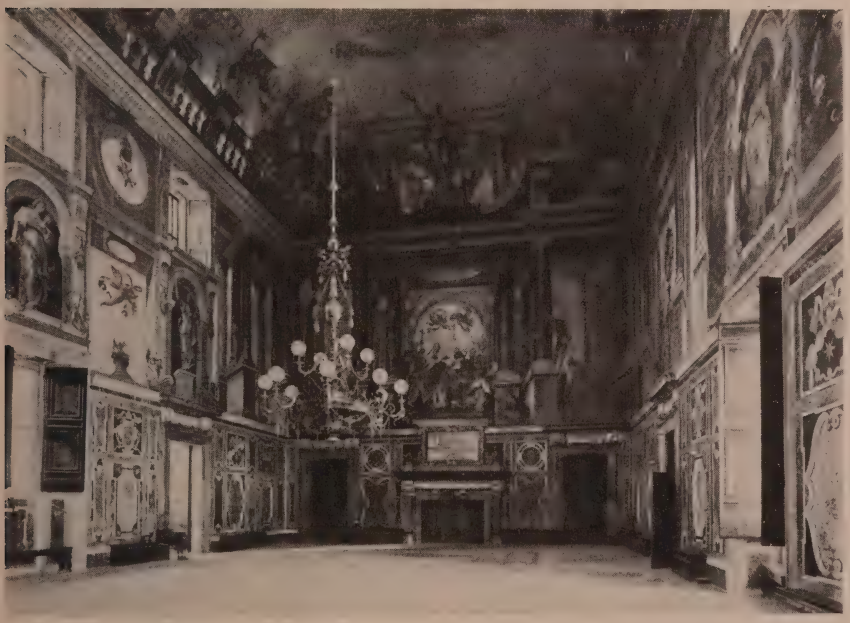

Abb. 210. G. und Ch. Alberti, Ansicht der Sala Clementina
Rom, Vatikan

durch das Ganze, auf den reichgegliederten Balustraden lagern allegorische Gestalten — kurz, das architektonische Schema wird in reichster Weise dekorativ belebt und ins Malerische aufgelöst.

Das eigentümliche Talent der Alberti ist, freilich noch ganz auf die Architektur beschränkt, schon bei Alberto Alberti, dem Vater der bekannten drei Brüder, deutlich wahrzunehmen. Er hat nämlich sein Bestes in reicher und dabei geschmackvoller Dekoration geleistet. Die vielfach nachgebildete Rückfront der Villa Medici in Rom (der späteren Académie de France) verstand er durch zahlreiche antike Statuen und Reliefs aufs glücklichste zu beleben, ohne

doch die Klarheit der Linie und der architektonischen Funktion preiszugeben. Höchstwahrscheinlich war es Vignola, dessen Kunst entscheidend auf den Vater der Alberti einwirkte. Ihm verdankt er auch möglicherweise jene Kenntnisse in der architektonischen Perspektive, die seine Söhne von ihm geerbt und zu so glänzenden Resultaten weiterentwickelt haben.

Von den drei Brüdern ist der jüngste, Giovanni (1558 bis 1601), bei weitem der begabteste. Sein Schaffen kann als der eigentliche Ausgangspunkt der Perspektiv- und Dekorationsmalerei des Barock angesehen werden. Cherubino (1542 bis 1615) ist als Maler nur ein geschickter Mitarbeiter und Nachahmer des Bruders, dagegen als Kupferstecher einer der besten und fruchtbarsten im damaligen Rom. Alessandro, der Älteste, tritt neben den beiden jüngeren ganz in den Hintergrund. Das unter Giovannis Leitung von den drei Brüdern ausgeführte Hauptdenkmal ihrer Kunst ist die 1596 bis 1598 entstandene Ausmalung des Gewölbes und der Wände der mächtigen und ausserordentlich hohen Sala Clementina im Vatikan, die Clemens VIII. soeben hatte erbauen lassen (Abb. 210). Niemand hatte bis dahin in Rom oder anderswo eine so umfangreiche und derartig von dekorativer Erfindung strotzende Illusionsmalerei gesehen. In der Tat kann die Sala Clementina noch heute als das erste Beispiel einer einheitlichen illusionistischen Ausmalung eines grossen Raumes gelten, in jenem Sinne, in dem der Barockstil diesen Gedanken dann weiter ausgebildet hat. Man könnte höchstens auf die beiden Brescianer Perspektivmaler Cristoforo und Stefano Rosa als auf parallele Erscheinungen im italienischen Norden hinweisen, allein sie lassen sich, was die Grossartigkeit ihrer Schöpfungen in Brescia und Venedig anlangt, nicht im entferntesten mit den Alberti vergleichen.

Die Dekorationselemente der Gewölbedekoration der Sala Clementina sind die bei den Alberti üblichen und auch in späteren Arbeiten dieser Art allgemein angewandten: eine über dem Sims aufsetzende, von mächtigen Konsolen unterbrochene Balustrade, darüber Bogenhallen mit zum Teil durchbrochenen Decken, zur Belebung überall Engel, auf der Architektur hockende Figuren und ähnliches. An den Schmalwänden des Saales befinden sich zwei Riesenfresken aus der Geschichte des hl. Clemens, das eine davon mit stark vortretenden Säulenstellungen, die sich auf den Langseiten fortsetzen, das andere (das Martyrium des Heiligen) in einer weiten Küstenlandschaft, die von Paul Bril herrührt. Das Figürliche verrät aber auch hier durch seine ausgeprägten Stilmerkmale die Hand des Giovanni Alberti.

Mit der Sala Clementina kann keine andere Arbeit der Brüder

konkurrieren. Die grösste Berühmtheit geniessen nach ihr die von Giovanni und Alessandro ausgeführten Deckenmalereien der Sakristei von S. Giovanni in Laterano, in denen die scheinbare

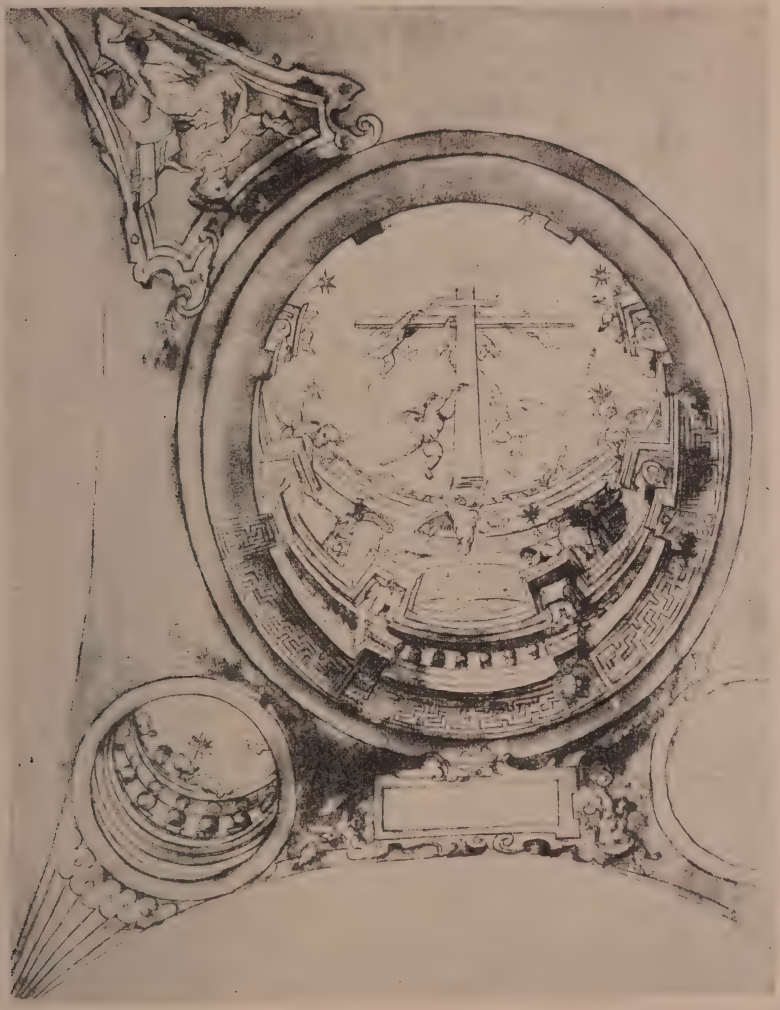

Abb. 211. Cherubino Alberti, Plafondstudie (Zeichnung)
Florenz, Uffizien

Erhöhung des Raumes vorzüglich gelang, sodann die Fresken der Chordecke von S. Silvestro al Quirinale, die von Giovanni und Cherubino herrühren. Cherubino ist ausserdem der Urheber der Gewölbeausmalung der Cappella Aldobrandini in S. Maria sopra

Minerva[1]). In allen diesen Arbeiten (wie übrigens auch an den Längswänden der Sala Clementina) kehrt ein charakteristisches Motiv regelmässig wieder: eine kreisrunde Scheinöffnung, durch die Engel oder Genien hereinzuschweben scheinen. Vielleicht ein allzu billiges, aber jedenfalls mit grosser Virtuosität angewandtes Mittel zur Erweiterung des Raumes. Grosse Aufmerksamkeit schenken die Brüder durchgehends dem Studium des Lichtes, dem sie oft verblüffend täuschende Wirkungen verdanken. Ausserdem wissen sie Blumen, Fruchtkränze und ähnliches mit besonderem technischen Raffinement wiederzugeben, so dass manchmal ein fast unangenehmer Wirklichkeitseffekt in einzelnen Partien entsteht.

Ein Vetter der Brüder Alberti, Durante, hat sich in der Gegend von Borgo und in Rom als selbständiger Künstler betätigt. Er scheint mehr Tafel- als Freskomaler gewesen zu sein. Bemerkenswert ist sein Altarbild in S. Maria in Vallicella, eine ziemlich barocceske Geburt Christi. Auch die tüchtig behandelte Verkündigung in S. Maria dei Monti verdient eine Erwähnung. Seine wichtigste Arbeit in Borgo S. Sepolcro ist das Hauptaltarbild der Arcipretura, eine von 1591 datierte Darstellung im Tempel.

Eine Gruppe von Künstlern verschiedener Stilrichtungen, die untereinander dennoch durch mannigfaltige Beziehungen zusammenhängen, sind aus dem Südwesten Toskanas der römischen Schule zugeströmt. Unter ihnen nehmen, was Umfang der Produktion anlangt, Niccolò Circignani, Matteo da Siena und Cristoforo Roncalli die ersten Stellen ein. Die beiden ersteren sind geschickte, aber aller höheren Ziele bare Praktiker, die unter Gregor XIII. und Sixtus V. an zahlreichen Freskounternehmungen gemeinschaftlich beteiligt waren. Von Circignani rührten die meist ausserordentlich roh hingesetzten Figuren her, von Matteo da Siena die Landschaften und architektonischen Perspektiven. Niccolò Circignani (ca. 1520 bis ca. 1592) eröffnete seine Laufbahn in Rom mit zwei Historien aus der Geschichte Nebukadnezars in den unter Pius IV. dekorierten Sälen des Belvedere (heute Museo Etrusco). Er ist hier der Gefährte des Santi di Tito gewesen, von dem die übrigen vier Darstellungen herrühren. Dieser Umstand hat die Meinung entstehen lassen, als sei der damals noch sehr junge Florentiner Künstler Niccolòs Lehrer gewesen. Es ist aber sehr viel wahrscheinlicher, dass Circignanis eklektische Natur von

1) Zeichnungen für die Decken in S. Silvestro und S. Maria Sopra Minerva in der Sammlung der Uffizien (von der Hand Cherubinos; Abb. 211).

Abb. 212. Niccolò Circignani, Verkündigung Mariae (1577)
Città di Castello, Pinakothek

mehreren der damals für Pius IV. tätigen Maler Anregungen in sich aufgenommen hat. Im übrigen dürfte er bereits in seiner Heimat

Pomarance bzw. dem nahegelegenen Volterra das Handwerk im engeren Sinne erlernt und als ausreichende Grundlage für seine simplen Kunstbegriffe mit nach Rom gebracht haben[1]).

In allen weiteren Arbeiten des fruchtbaren Künstlers, Fresken wie Tafelbildern, überwiegt eine billige und oberflächliche Manier. Das gilt insbesondere von seinen Wandbildern in S. Stefano Rotondo, bei denen ihm Matteo da Siena die landschaftlichen Hintergründe ausgeführt hat. Diese zahllosen Marterszenen von Heiligen, dem Umfange nach Circignanis Hauptwerk, gehören zum Widrigsten, das die Manieristen überhaupt geschaffen haben, fast noch mehr durch die rohe, heruntergehauene Ausführung als durch den blutrünstigen Charakter der einzelnen Darstellungen. Wenig besser sind die von Lanzi gerühmten Fresken in S. Pudenziana, und von gleicher Art werden auch, den Stichen nach zu urteilen, die Historien in S. Apollinare gewesen sein.

Die Altarbilder Circignanis befinden sich grossenteils in kleineren Orten Südtoskanas und Umbriens. So besitzt die Pinakothek von Città di Castello eine Verkündigung von 1577, deren steife kompositionelle Symmetrie ebenso rückständig berührt wie die zahlreichen zeichnerischen Härten und Ungeschicklichkeiten (Abb. 212). In S. Francesco zu Citerna (nahe Arezzo) ist er mit einer trotz vieler äusserlicher Bewegung leblos und lahm erscheinenden Kreuzabnahme vertreten. Zu seinen besseren Leistungen gehören dagegen die für den Dom zu Orvieto gegen 1570 in Auftrag gegebenen beiden Altargemälde mit Wundern Christi (Heilung des Gichtbrüchigen und Hochzeit zu Kana, heute in schlechtem Zustand im Museum der Domopera). Mit dem Datum 1591 weist sich die sehr überladene Himmelfahrt Christi im Baptisterium von Volterra als ganz spätes, vielleicht letztes grösseres Altargemälde Circignanis aus.

Das Interesse, das Matteo da Siena bietet, liegt weniger in seiner künstlerischen Individualität begründet denn in seiner Rolle als Begründer des dekorativen Landschaftsfreskos. Diese Gattung, die von Paul Bril weiter ausgebildet und später durch die Carracci und ihre Schüler in neuem Geiste umgestaltet werden sollte, spielte in den Wand- und Deckendekorationen von Gregor XIII. bis zu Clemens VIII. eine nicht unerhebliche Rolle. Meist handelte es sich um kleine Landschäftchen („paesetti"), die — ähnlich den Historietten — in das dekorative Ensemble einer Galleria, einer Loggia oder eines Salone eingelassen wurden. In anderen Fällen waren es

1) Seine Signatur lautet manchmal: Nicolaus Circignanus Volterranus; diese Betonung der Herkunft spricht ebenfalls dafür, dass der Künstler die Elemente seiner Erziehung in Volterra erhalten hat, wo es genug leidliche Künstler gab.

auch grössere oder kleinere Lünetten bzw. umfangreichere Wandbilder.

Der Gedanke in Freskounternehmungen monumentalen Charakters hie und da Landschaften einzustreuen, war an sich nicht neu[1]). Ursprünglich aber scheinen diese Landschaftsbilder eine bestimmte sachliche Bedeutung und folglich einen tatsächlichen Inhalt gehabt zu haben, der mit der Invenzione des Ganzen in Beziehung stand. Dies war wenigstens bei den Veduten toskanischer Orte in Vasaris Medici-Fresken im Palazzo Vecchio der Fall, ebenso auch bei den verschiedenen Ansichten von Kartäuserniederlassungen im Refektorium von S. Michele in Bosco. Ein anderes Mittel landschaftlichen Ansichten einen bestimmten historischen oder sachlichen Inhalt zu geben war ihre Verwendung in jener Form, wie sie aus Polidoros biblischen Landschaften in S. Silvestro bekannt ist. Oft blieb in diesem Fall der Zusammenhang zwischen der Landschaft und dem in sie verlegten historischen oder biblischen Vorgang ein rein äusserlicher. In anderen Fällen ward eine innerliche, stärkere Verbindung erstrebt, wie sie weiterhin z. B. Muziano in seinen Eremitenbildern zu schaffen gewusst hat.

Matteos Stärke war die erstgenannte Gattung, jene spielerisch in ein grösseres dekoratives Ensemble eingestreute Landschaft, die in der Invenzione des Ganzen eine bestimmte, allerdings untergeordnete Rolle spielte. Das Motiv hatte also in wenigen Strichen etwas Charakteristisches darzustellen, besass, kurz gesagt, einen erzählenden Inhalt. Solcher Art waren Matteos Landschaften der vier Jahreszeiten am Gewölbe der Sala Ducale im Vatikan, die wegen ihrer treffenden Charakteristik viel Beifall gefunden haben. Ohne ganz auf das traditionelle Aufeinanderpfropfen kulissenhafter Landschaftsmotive zu verzichten, erfreuen sie doch durch eine gewisse Einfachheit und Einheitlichkeit der Anlage. Ähnlich die zahlreichen kleinen Landschaften von der Hand Matteos in der Galleria des Vatikans.

Bedeutend vielseitiger und erfindungsreicher als Matteo da Siena war nun aber Paul Bril aus Antwerpen (1554 bis 1626), den man als seinen geistigen Fortsetzer bezeichnen kann. Er kam unter Gregor XIII. zusammen mit seinem älteren Bruder Matthäus, der bald darauf gestorben ist, nach Rom. Zunächst stattete er, dem Beispiele des Sienesen folgend, die Hintergründe auf den Fresken der Galleria und der Loggien des Vatikans mit Landschaften aus.

1) Er geht, genau wie die Grottesken, im Grunde auf die Antike zurück. Als dekoratives Motiv spielen solche Landschaften in den alten römischen Wandmalereien (z. B. in den Titusthermen) eine wichtige Rolle. Allerdings ist das Motiv hier niemals über den engen Kreis typischer Gestaltungsweise hinausentwickelt worden.

Unter Sixtus V. wurde er selbständiger. In den Lünetten der Sakristei der Cappella Sistina in S. Maria Maggiore und zwei Darstellungen aus der Geschichte des Jonas in der Scala Santa offenbart sich eine weitspannende, rege landschaftliche Phantasie, die nordischen Ideenreichtum mit italienischer Klarheit zu vereinigen sucht. Noch grossartiger in der Intention und in den künstlerischen Mitteln sind die 1599 für den Kardinal Sfondrati geschaffenen Eremitenfresken in S. Cecilia, wirkungsvolle Schilderungen weltentlegener unwirtlicher Natur, die offensichtlich stark durch Muzianos Darstellungen des Einsiedlerlebens beeinflusst, ihnen aber an Geistigkeit erheblich unterlegen sind.

Nach 1600 gerät Bril immer mehr in den Bannkreis der Carracci[1]). Der Stil seiner Landschaften wird wesentlich einfacher und ruhiger, ohne dass die amüsante Gegenständlichkeit der Darstellungen dabei Einbusse erleidet. Ein Hauptdenkmal dieser späteren Zeit sind die um 1605 gemalten Jahreszeitenbilder im Casino Rospigliosi. Mit ihrer klaren Perspektive, der vorzüglichen Charakteristik des Baumschlages und der reizvollen Staffage verhalten sie sich zu den vier Jahreszeiten des Matteo da Siena in der Sala Ducale wie die Erfüllung zum Versprechen. Noch deutlicher ist der klärende Einfluss der Carracci in dem Zyklus von elf landschaftlichen Fresken zu erkennen, den Bril gegen 1610 im Palazzo Rospigliosi ausgeführt hat. Der Anschluss an das landschaftliche Ideal der Bolognesen geht in einzelnen dieser Lünetten, z. B. in der Flussvedute mit Kastell, bis zu einer fast sklavischen Abhängigkeit, sowohl im gesamten Aufbau wie in allen einzelnen Motiven. Allein trotz der letzten Entwicklung Paul Brils im Sinne einer neuen Zeit gehört er im Grunde doch noch durchaus in die Epoche des Manierismus. An gewissen Schematen der Komposition und der Formengebung festhaltend, bleibt er der geistige Verwandte jener Künstler, die wie Circignani und die Alberti sich als geschickte Dekorationsmaler in den unter Sixtus V. und Clemens VIII. herrschenden Schnellbetrieb unterzuordnen verstanden[2]).

1) Es ist kein Zweifel, dass die Veränderung des landschaftlichen Ideals bei Bril, wie schon Baglione hervorhebt, unter carracceskem Einfluss zustande kam. Neuere Darsteller (besonders Anton Mayer, Das Leben und die Werke der Brüder Matthäus und Paul Bril, Leipzig 1910 und derselbe Verfasser in Thieme-Beckers K.-L.) haben dies zu Unrecht bestritten und den in seiner entwicklungsgeschichtlichen Bedeutung stark überschätzten Adam Elsheimer in den Vordergrund geschoben.

1) Als Tafelbildmaler offenbart Bril sein nordisches Empfinden ungehemmter als in seinen Fresken. Auch auf diesem Gebiete lässt sich der allmähliche Fortschritt von einem gesuchten Häufen der Motive zu klarer Raumanschauung, von einer plumpen Theatralik zur Idylle, zum reinen, innnig empfundenen Naturausschnitt verfolgen. Eine besondere Vorliebe Brils sind Veduten, die gegenständlich etwas Charakteristisches bieten,

Abb. 213. Cristoforo Roncalli, Deckenfresken mit Marienszenen (1609)
Loreto, Sakristei der Casa Santa

Mit Niccolò Circignani zusammen pflegt sein jüngerer Landsmann Cristoforo Roncalli (1552 bis 1626) genannt zu werden. Beide heissen nach ihrer Heimat, dem Flecken Pomarance unweit Volterra, gewöhnlich N. und Cr. Pomarancio. Cristoforo ist jedoch seinem älteren Kollegen in jeder Beziehung wesentlich überlegen. Obwohl unter seinem Einfluss herangebildet und an den Loggien Clemens' VIII. mitbeteiligt, eifert er bald einem ganz anderen Stilideal nach, das man am ehesten als eine Fortführung der Tradition des Sebastiano del Piombo bezeichnen könnte. Er übernimmt von dieser Seite, ähnlich übrigens wie Muziano, das Schwere, Lastende der Proportionen, das Gehaltene, Dunkle in der Farbe, drängt jedoch im Rhythmus der Linie mehr nach dem Elastischen, Eleganten, Geschmeidigen. Wohl möglich, dass zu jener gewissen inneren Verwandtschaft mit Sebastiano und Muziano die Tatsache beigetragen hat, dass Roncalli, obwohl in Pomarance geboren, bergamaskischer Abkunft war und daher von Natur aus dem venezianischen Ideal zuneigen musste. Seine erste grössere Leistung sind die Seitenfresken aus der Geschichte Pauli in einer Kapelle von S. Maria in Aracoeli. Beide Historien sind von grossem Schwung der Komposition, mit mächtigen, etwas massiven, sehr energisch bewegten Körpern und äusserst grosszügiger und rhythmisch empfundener Gewandbehandlung. Die Predigt des Apostels ist als zentrale, machtvolle Komposition mit bedeutenden Sitzfiguren gestaltet. Die Enthauptung, noch imponierender und kraftvoller aufgebaut, wirkt in der Farbe wie alle Arbeiten Roncallis (noch stärker die Tafelbilder), allzu schwer und ist durch späteres Nach-

z. B. Hafenansichten mit Schiffen, Verladenden usw. (ein Hauptbeispiel in den Uffizien). Er erscheint in solchen Fällen als unmittelbare Vorstufe für Claude Lorrain wie auch für Salvator Rosa. (Vgl. L. Ozzola, Cenni intorno ai precursori del paesaggio seicentesco, in Ausonia 1907, fasc. 2.)

dunkeln stark geschädigt. Grösseren Beifall fand bei den Zeitgenossen eine zweite Kapelle in Aracoeli mit Geschichten der Passion; hier wurde grösserer Wert auf die dekorative Einteilung gelegt und das lastend Schwere der Paulusfresken gemildert.

Weiterhin fielen Roncalli zahlreiche monumentale Aufgaben in Rom und anderorten zu, in denen er stets eine ernste, gehaltene Würde, ein gebändigtes, aber eindringliches Pathos zu bewahren weiss. Die am meisten hervortretenden Leistungen sind die nach seinen Entwürfen für die Cappella Gregoriana in St. Peter ausgeführten Mosaiken mit der Heimsuchung und — in den Pendentifs — den vier Kirchenvätern, weiterhin seine Arbeiten für Loreto, auf die er den Auftrag in der Konkurrenz mit keinem geringeren als Caravaggio erhielt. Leider ist die Ausmalung der Kuppel nicht auf uns gekommen. Dafür sind die Deckenfresken der Sakristei mit Szenen des Marienlebens (von 1609 datiert) gut erhalten und vorzüglich geeignet für den hohen, feierlichen Stil des Künstlers Zeugnis abzulegen (Abb. 213). Durch die unglückliche Restaurierung unter Leo XIII. ist dagegen das Fresko der Taufe Konstantins im Querschiff der Lateransbasilika sehr beeinträchtigt; es verleugnet aber in der Komposition noch heute nicht den ursprünglichen Schwung. In Siena war Roncalli um 1590 für verschiedene Kirchen tätig. Das Oratorium von S. Caterina bewahrt von ihm zwei in Öltechnik ausgeführte Historienbilder, die ohne venezianische Einflüsse kaum denkbar wären. Anregungen von dieser Seite, die der Künstler wohl besonders auf seiner venezianischen Reise aufnahm, verraten sich überhaupt in seinen Tafelbildern. Die Farbwirkung ist darin oft von fast unerträglicher Schwere und Düsterkeit, wozu noch der meist schlechte Erhaltungszustand kommt. Die Komposition besitzt eine eindrucksvolle, monumental wirkende Einfachheit, der Gewandwurf bei starker Rhythmisierung eine neuartige und epochemachende schlichte Grösse, zu der nur Muziano in gewisser Weise eine Parallele bietet. Altarbilder, die solche Vorzüge verraten, sind insbesondere die Madonna mit dem hl. Simon Stock in S. Maria della Scala, die S. Conversazione in S. Gregorio Magno (Kapelle des hl. Andreas) und die gehalten pathetische Anbetung des Kindes in S. Filippo Neri in Neapel. Manches entstand noch während des Künstlers Aufenthalt in den Marken: so der mit kühner, fast grottesk wirkender Silhouette gegen den hellen Himmel gestellte hl. Nikolaus von Tolentino in S. Agostino zu Pesaro. Unter allen seinen Altarbildern ist die (jetzt durch eine Mosaikkopie ersetzte) Geschichte von Ananias und Saphira in St. Peter unbedingt das grossartigste; wie hier die hochdramatische Erzählung in wenigen, relativ ruhigen, aber machtvollen Figuren ohne das Volksaufgebot

Abb. 214. Cristoforo Roncalli, hl. Familie
Rom, Galerie Borghese

der Zuccari-Nachahmer entwickelt war, schien wegweisend auch für die Altarbildhistorie zu sein, die sowohl in der Nachfolge der Zuccari wie bei den Baroccinachahmern auf ein totes Geleise geraten war. Es ist von Bedeutung, dass die römische Malerei aus sich heraus solche Erscheinungen zeitigte, kurz bevor die entscheidende Neuerung der Carracci in Rom bekannt wurde. Allerdings sollte Roncalli die kurze Periode Annibale Carraccis in Rom noch überleben; erst unter Urban VIII. ist er gestorben (1626), ragte also ein beträchtliches Stück in die neue Zeit hinein, deren Bestrebungen er jedoch wegen der allzu fest im Manierismus wurzelnden Grundlagen seiner Kunstauffassung fremd gegenüberstand.

Der Cavaliere delle Pomarance, wie er in Rom meist genannt wurde, nahm in der allgemeinen Achtung der Zeitgenossen eine der führenden Stellen ein. Auch seine kleineren Gemälde waren bei den römischen Kunstliebhabern sehr geschätzt; meist sind es Madonnen und heilige Familien wie das für seine elegante, innerlich kühle Art charakteristische Bild der Galerie Borghese (Abb. 214)[1]) und die heilige Familie im Palazzo Spada (Francesco Salviati genannt). Eine Anbetung der Könige von vornehmer Geschlossenheit der kompositionellen und koloristischen Wirkung (Abb. 215) befindet sich in der Sammlung Cremer zu Dortmund, die an wichtigen Werken der späteren italienischen Schulen reich ist. Die Uffizien besitzen von Roncalli auch eine Reihe schöner Porträtzeichnungen vornehmer, meist geistlicher Persönlichkeiten, die es bedauern lassen, dass keine derartigen Gemälde des Meisters bekannt sind.

Unter den Schülern Roncallis ist zunächst Antonio Circignani zu erwähnen, der Sohn des Niccolò, der indes meist ausserhalb Roms tätig gewesen ist, unter anderem in Città di Castello und Florenz, wo einige Fresken aus der Jugend Christi der Vorhalle von S. Maria Nuova (1614 gemalt) einen nicht ungünstigen Begriff von seinem Können geben[2]).

Grössere Bedeutung erlangte innerhalb seiner weiteren Heimat der Sienese Alessandro Casolani, ein ungefährer Zeitgenosse von Vanni und Salimbeni — er lebte von 1552 bis 1606 —, aber Anhänger einer ganz anderen künstlerischen Richtung. Er soll von Roncalli die entscheidenden Anregungen erhalten haben, als dieser für Siena gegen 1580 verschiedene Altarbilder auszuführen hatte,

1) Fälschlich Circignani zugeschrieben; ebenso Nr. 365 (Madonna mit Joseph und Kind). Nr. 59 (Maria mit Kind und dem hl. Johannes) ist nicht von Roncalli.

2) Allerdings behauptete, wie Fantozzi in der Nuova Guida di Firenze (1850) berichtet, der boshafte Florentiner Volksmund, „che gli ammalati stavano dentro (nämlich im Hospital), e gli storpi fuori“ (womit eben Circignanis Fresken gemeint waren).

Abb. 215. Cristoforo Roncalli, Anbetung der Könige
Dortmund, Sammlung Cremer

bei denen ihn Casolani als Gehilfe unterstützte. Casolani, der übrigens gleichen Alters wie Roncalli war, unterlag, wie seine auf einen herben und kalten Stil eingestellten Werke deutlich erweisen,

ganz dem Einfluss seines Lehrers. Als er sich um 1580 nach Rom begab, ward er durch die Werke der in Mode befindlichen Manieristen in dem eingeschlagenen Wege nur noch bestärkt. Er strebte nicht, wie die Gruppe der Baroccesken, nach malerischem Fluktuieren der Bilderscheinung, sondern nach einer Festigung des Bildgedankens durch lineare Mittel. In dieser Hinsicht geht er nun weiter als vielleicht irgendeiner der Zeitgenossen, und das Resultat springt um so stärker in die Augen, als die Rhythmik seiner Linie von merkwürdiger Sprödigkeit ist. Er liebt es, die Zeichnung des Figürlichen auf das einfachste Mass zu beschränken und den Kontur stark markiert und mit fast geometrischer Strenge zu führen. In der Farbe werden von ihm ganz helle Töne bevorzugt, ähnlich wie etwa von Rossetti, an den Casolani übrigens gelegentlich auch kompositionell erinnert (z. B. in der grossen, von Andreani in Holz geschnittenen Pietà, die dem Bilde Rossettis in Volterra auffallend nahesteht). Manchmal gelingen ihm gewisse feine grauliche Abtönungen, wie sie auch Giovanni de' Vecchi versucht hat, schummrige Halbtöne, aus denen ein Hellgelb, ein lichtes Orange, ein Rosa und Hellblau in aparter, aber kühler Harmonie hervortreten.

Qualitäten solcher Art weist das Hauptbild seiner früheren Zeit, die Geburt Mariä in S. Domenico (1584) auf, eine in wenigen markanten Linien geführte Komposition, an der im Vergleich zu den späteren Bildern des gleichen Gegenstandes von Vanni und Salimbeni die einfache, plastische Geschlossenheit der Hauptszene (des Bades der kleinen Maria) auffällt. Der Hintergrund hat eine ungewöhnlich feine Interieurstimmung in graulichen und schwärzlichen Tönen. Im Jahre 1589 enstand für SS. Quirico e Giulitta jene Darstellung der Grablegung, die durch Andreanis Wiedergabe (von 1593) besondere Berühmtheit erreichte[1]). Um die gleiche Zeit muss auch eine der bereits an verschiedenen Stellen erwähnten Szenen aus dem Leben der hl. Katharina von Siena gemalt sein, die das der Heiligen geweihte Oratorium schmücken. Casolanis Darstellung, die Zurückführung des Papstes aus Avignon durch Dazwischenkunft der Heiligen, gehört durch übersichtliche Anordnung zu den besseren Leistungen in diesem Oratorium. Neben Sorri und Roncalli, bei denen der venezianische Einfluss sich leicht

1) Eine Rötelstudie für den Torso Christi im Berliner Kupferstichkabinett, das eine ganze Reihe von Entwürfen und Studien des Meisters besitzt, darunter eine Vorzeichnung für eine Madonna in Wolken mit vier räumlich eigenartig gruppierten Heiligen unten (Abb. 216) und eine Auferweckung des Lazarus in vielen, verhältnismässig kleinen Figuren (möglicherweise für das nach Baldinucci unfertig hinterlassene, von anderer Hand vollendete Altarbild dieses Gegenstandes). Die grösste Anzahl seiner Zeichnungen wird in der Accademia di Belle Arti zu Siena aufbewahrt.

erklärt, versucht sich nun auch Casolani in einem für seine Begriffe ungewöhnlich warmen Kolorit — ein Beweis, dass der einheitlichen farbigen Zusammenstimmung dieses Raumes eine gewisse Absicht

Abb. 216. Alessandro Casolani, Madonna in der Glorie (Zeichnung)
Berlin, Kupferstichkabinett

zugrunde liegen musste. Man muss daran denken, dass um die gleiche Zeit, nämlich die Wende der achtziger und neunziger Jahre, der venezianische Einfluss auch in Florenz zum Durchbruch gelangte, dass selbst in Lucca damals unter Führung von Passignano,

Sorri und Ligozzi sich ähnliche Tendenzen ankündeten (man beauftragte sogar Tintoretto mit einem der Altarbilder der Kathedrale!), von Rom nicht zu reden, das in Muziano, Roncalli und anderen führende Träger dieser Richtung besass.

Wahrscheinlich wurde Casolani in diesem symptomatischen Bestreben venezianischer Orientierung durch Sorri und seinen Lehrer Roncalli beeinflusst und unterstützt. Als er aber 1594 für die Kathedrale eines der Altarbilder, eine Geburt Christi, zu malen hatte, war der venezianische Firniss bereits wieder abgestreift. Es scheint, als habe der Künstler, der fremden Anregungen stets sehr zugänglich war, nun den Stil Vannis zum Vorbild genommen, wenigstens in der Anlage der von ungezählten Engeln förmlich wimmelnden Glorie. Trotzdem ist hier von der Heiterkeit Vannis nicht viel zu bemerken; Casolani hat vielmehr infolge seines kraftlosen, ins Graue spielenden Kolorits eher etwas Trübes, das durch die Überladenheit der Komposition keineswegs ausgeglichen wird.

Im Laufe seiner sienesischen Tätigkeit wurde der Künstler so mit Aufträgen überhäuft, dass er, um ungestört durch gesellige Verpflichtungen in aller Ruhe schaffen zu können, sich nach einem kleinen Platze südwestlich von Siena, Radicondoli, zurückzog, wo er mehrere Jahre in fruchtbarer Arbeit verbracht hat. 1599 erhielt er einen Ruf nach Pavia, wo er zusammen mit Sorri die Nuova Sagrestia der Certosa ausmalte und in den acht Kompartimenten der Kuppel kniende und sitzende Gestalten von Patriarchen, Königen usw. darstellte (Abb. 217). Diese energisch gezeichneten, aber von einem Schönheitsideal irgendwelcher Art weit entfernten Fresken gehören zu seinen Hauptarbeiten[1].

Casolani verbrachte in der alten Lombardenstadt einige Jahre fruchtbaren Schaffens, dessen Spuren heute allerdings fast ganz ausgelöscht sind. Über seine weitere Tätigkeit in Siena ist wenig zu sagen. Das Hauptwerk der späteren Zeit, das Martyrium des hl. Bartholomäus von 1604 im Carmine (Abb. 218), stösst durch den ungefälligen Aufbau der Komposition ebenso ab wie durch die hässlichen, zum Teil karikaturhaften Typen. Der Künstler hat sich von der kraftvollen linearen Komposition seiner älteren Werke nicht zu seinem Vorteil entfernt, ohne an Weichheit gewonnen zu haben — dabei ist aus mancherlei Zügen der Versuch von der reicheren, gefälligeren Art seiner jüngeren Rivalen zu lernen deutlich ersichtlich.

Casolani hat mit Vanni die fast ausschliessliche Darstellung reli-

1) Nach Mancini (vgl. della Valle, Lettere Sanesi II, S. 415 f.) sind von Casolani nur drei der Kompartimente ausgeführt. Der Stil des Ganzen ist indessen so einheitlich, dass man nicht zweifeln kann, dass die Entwürfe sämtlich von ihm herrühren. Über die Decke der Sakristei vgl. S. 410.

giöser Stoffe, auch im Tafelbilde, gemeinsam. Allerdings fasst er sie in einem ganz anderen, trockenerem Geiste auf. Durch das starke Hervortreten des linearen Aufbaues eigneten sie sich naturgemäss ausserordentlich gut für die Wiedergabe im Holzschnitt. Es ist also sehr verständlich, dass Andrea Andreani, der sich nach seinen beiden Florentiner Jahren 1586 für ein gutes Jahrzehnt in Siena niederliess, nach Entwürfen des Künstlers besonders viele und

Abb. 217. Alessandro Casolani, Kuppelfresken
Pavia, Certosa

sehr wirkungsvolle Clairobscurschnitte ausgeführt hat. Blätter wie die beiden Mariendarstellungen (B. XII, p. 63, Nr. 22 von 1591 und B. XII, p. 57, Nr. 13) haben in ihrem merkwürdig steil hochschiessenden linearen Rhythmus etwas sehr eindrucksvolles, ähnlich auch die betende Heilige mit Totenschädel (B. XII, p. 148, Nr. 14)[1]. Das

1) Wahrscheinlich geschnitten nach der von Mancini (della Valle II. S. 419) gerühmten „Contemplazione della morte". Ein Tafelbild dieses Gegenstandes war von Casolani während seines längeren Aufenthaltes in Pavia gemalt.

Hauptstück bleibt aber die erwähnte Grablegung, die aus acht Einzelstücken zusammengesetzt ist und zu den umfangreichsten graphischen Blättern gehört, welche je gedruckt worden sind.

Wahrscheinlich hat die weite Verbreitung dieser Holzschnitte wesentlich dazu beigetragen, Casolani auch ausserhalb seiner engeren Heimat bekannt zu machen. Nicht nur in zahlreichen kleinen südtoskanischen Orten, sondern auch in Städten wie Neapel, Genua, ja selbst in Nürnberg und Augsburg gab man ihm Bilder in Auftrag. Sein Stil wurde fortgeführt von seinem Sohn, der von Baldinucci Ilario, von Baglione Cristoforo genannt wird. Er hat ausschliesslich in Rom gearbeitet und ist dort in jungen Jahren gestorben. In der Madonna de' Monti rühren von ihm die Fresken an der Wölbung des Langhauses, in den Pendentifs der Kuppel und in der Tribuna her. Die Hauptdarstellung im Langhaus ist die riesig grosse Himmelfahrt Christi, die von den Gestalten der vier Kirchenväter und von Engeln (in den Gewölbzwickeln) eingefasst wird. In die Pendentifs der Kuppel sind die vier Evangelisten eingefügt; die Tribuna schmücken drei Ovale mit Geschichten des Marienlebens. Die gesamte Dekoration hat im Stil etwas gewollt Monumentales, Kolossales, das deutlich den Einfluss des Roncalli verrät. Die Wirkung des Ganzen ist zwar roh und leer, namentlich in malerischer Hinsicht, besitzt aber eine gewisse grosse Geste. Der jüngere Casolani hätte bei längerer Lebensdauer vielleicht wesentlich Bedeutenderes leisten können.

Wie sich im toskanischen Süden das selbständige Schulbewusstsein mehr und mehr auflöst, so hört auch die umbrische Schule in ihrer früheren Gestalt gegen das Ende des XVI. Jahrhunderts auf zu existieren. Zum wichtigsten Ort für das Kunstschaffen wurde in diesen Gegenden dank der Initiative der Roverehерzöge Urbino; von hier aus aber bestand ein engerer Zusammenhang mit den Städten der Marken als mit dem nun grösstenteils dem Kirchenstaat eingegliederten Umbrien. Am fühlbarsten ist der Rückgang in dem von Julius II. eroberten Perugia. Was die Hauptmeister dieser Schule im beginnenden XVI. Jahrhundert geschaffen hatten, war nichts als eine völlig unfruchtbare Nachahmung Raffaels gewesen, nicht des lebendigen, römischen, des Schöpfers der Stanzen und der Tapeten, sondern des Umbrers — keine Weiterentwicklung also, sondern eine Rückbildung seines Stiles. So bei Domenico Alfani, dem Haupte der Schule, aus dem auch die Einflüsse des Andrea del Sarto und des Rosso Fiorentino keinen Mitstreiter für die neue Kunst zu machen imstande gewesen waren, und so im Grunde auch bei Orazio, seinem Sohne, der

Abb. 218. Alessandro Casolani, Martyrium des hl. Bartholomäus (1604)
Siena, Carmine

eine Zeitlang in Trapani und Palermo tätig war und, jeder Selbständigkeit entbehrend, allen möglichen Einwirkungen offen blieb. Die einzige monumentale Aufgabe, die Perugia im XVI. Jahrhundert überhaupt bieten konnte, war die Ausmalung der von Paul III. „ad coercendam Perusinorum audaciam" 1540 erbauten Cittadella — freilich eine Aufgabe, der sich ein echter Peruginer begreiflicher-

weise nur mit sehr gemischten Gefühlen zu widmen vermochte. Da die Zwingburg im letzten Jahrhundert den politischen Umwälzungen zum Opfer gefallen ist, lässt sich über die von verschiedenen Meistern der Gegend[1]) ausgeführten Fresken nichts mehr sagen.

In der zweiten Hälfte des XVI. Jahrhunderts bahnt sich ein engeres Verhältnis zu den neuen Strömungen der römischen Kunst an. Vornehmen Anteil daran nehmen die drei Brüder Danti: Ignazio, jener Domenikanerpater und Kosmograph, dem Gregor XIII. die Ausmalung der Wände der grossen vatikanischen Galleria mit riesigen Landkarten anvertraute, der später in Florenz tätige Bildhauer Vincenzo und der jung verstorbene Maler Girolamo, bemerkenswert durch die 1574 ausgeführten, ein selbständiges Wollen betätigenden Fresken aus der Apostelgeschichte an den Wänden der Sakristei von S. Pietro in Perugia. Als ein sklavischer Nachahmer des Federico Zuccari erweist sich dagegen Pietro Cesarei in einem Fresko der Krönung Mariä in der Kirche zu Caso bei Spoleto, das die Signatur „Perinus Cesareus Perusinus pingebat 1595" trägt. Die obere Hälfte der Komposition ist eine ziemlich getreue Kopie des entsprechenden Teiles vom Hochaltarbild Zuccaris in S. Lorenzo in Damaso; auch die untere Gruppe (die Apostel am Grabe) lässt das Studium dieses Vorbildes erkennen. Sehr wenig scheint dagegen in Perugia der Einfluss Baroccis nachgewirkt zu haben, obwohl sich der Urbinate dort zur Anfertigung seiner Kreuzabnahme einige Zeit aufgehalten hat.

Als Ganzes angesehen, behält die künstlerische Produktion in Umbrien unleugbar während des ganzen XVI. Jahrhunderts einen konservativen, rückständigen Charakter, namentlich natürlich in den kleineren Orten. Weder die Familie der Nucci in Gubbio noch jene der Angelucci in Mevale[2]) oder Dono Doni aus Assisi, den verschiedene Altarbilder in Gubbio (Dom) und in seiner Geburtsstadt als schwach in der Zeichnung, zum Plagiat geneigt und ungeschickt in der Komposition kennen lehren, ragen über das Niveau provinzieller Dutzendmaler irgendwie hervor. Neuerdings ist man auf einen schwächlichen Ausläufer der römischen Michelangelorichtung aufmerksam geworden, Michelangelo Carducci aus Norcia. Sein Hauptwerk ist die in S. Benedetto zu

1) Cristofano Gherardi, Dono Doni, Raffaellino dal Colle, Tommaso del Papacello (von Cortona) und Lattanzio della Marca.

2) Gaspare Angelucci, ein schwacher Nachahmer Raffaels mit seinen Söhnen Camillo und dem fruchtbaren Fabio. Das gemeinsame Hauptwerk Gaspares und Camillos: thronende Madonna zwischen Petrus und Paulus, unten der Friedensschluss der Ghibellinen und Guelfen in Cascia (bezeichnet und datiert 1547). Vgl. die Zeitschrift Arte e Storia 1912.

Abb. 219. Michelangelo Carducci, Auferweckung des Lazarus (1560)
Norcia, S. Benedetto

Norcia aufbewahrte Auferweckung des Lazarus (1560), die Arbeit eines nicht ganz unbegabten Künstlers, auf den in Rom der Einfluss Danieles da Voltera stark gewirkt zu haben scheint. Die steife Übereinanderschichtung der zahlreichen, ziemlich ungeschickt angeordneten und bewegten Figuren besitzt etwas ausgesprochen provinziell Zurückgebliebenes, obwohl die Zeichnung im einzelnen von ernsten Studien zeugt (Abb. 219). 1562 malte Carducci in der Misericordia zu Spello das Fresko der Kreuzigung, in dem die Mariengruppe sich frei an die berühmte Kreuzabnahme Danieles anlehnt.

Einer ähnlichen Stilrichtung folgte mit einer immerhin stärkeren Begabung der in Mecheln um 1520 geborene Hendrick van den Broeck oder, wie man ihn in Italien nannte, Arrigo Fiammingo[1]). Er arbeitete um die Mitte des Jahrhunderts am Hofe Cosimos I., anscheinend ohne rechten Erfolg, entfaltete aber seit etwa 1560 eine ausgedehntere Tätigkeit in Perugia und den umliegenden Gebieten. Dann siedelte er nach Rom über, wo er 1597 verstorben ist. Er erscheint in seinen erhaltenen Werken als einer aus jener Gruppe von Künstlern, die sich von dem Stil Michelangelos immer noch nicht zu trennen vermochten, als durch die Zuccari und Barocci längst der Weg zu neuen Zielen gewiesen war. Selbst Nachklänge jenes niederländischen Romanismus, aus dem er hervorgegangen war (Frans Floris ist sein erster Lehrer gewesen), finden sich nicht selten bei ihm.

Vom Glück scheint der Mechelner Künstler wenig begünstigt gewesen zu sein. In Florenz gelang es ihm nicht, an den Monumentalunternehmungen des jungen mediceischen Staates einen ähnlich nennenswerten Anteil zu erlangen, wie er doch seinem Landsmann Stradanus bewilligt ward. In dem stillen Perugia aber konnte er ein Wirken in grösserem Stile kaum erwarten. Als man sich 1561 von Orvieto aus an Arrigo wandte, um ihn zur Ausschmückung des Domes mit Altarbildern heranzuziehen, schien ihm eine bedeutendere Aufgabe zu winken. Im weiteren Verlauf der Verhandlungen mit seinen Auftraggebern schloss er sich 1564 mit Niccolò Circignani zu gemeinsamem Arbeiten zusammen. Aber man muss sich in Orvieto unterdessen aus irgendwelchen Gründen eines anderen besonnen haben — jedenfalls hat der Fiammingo unter den Altären keinen einzigen in Auftrag erhalten, sondern alle fielen den Vertretern der neueren römischen Strömung — Federico Zuccari, Muziano und Circignani selber — zu.

Unterdessen schuf Hendrick in Perugia einige achtbare, aber recht trockene grössere Kompositionen, die zum Teil noch erhalten sind. Vom Jahre 1564 rührt das Altarbild mit der Anbetung der Könige für S. Francesco her, das heute in der Pinacoteca comunale aufbewahrt wird (signiert: Henricus Malinis faciebat). Im Jahre darauf entwarf er die Kartons für das Glasgemälde im Dom, auf dem in der üblichen vertikal geschichteten Kompositionsweise des Künstlers die Predigt des hl. Bernhardin dargestellt ist. Es war stets die besondere Gabe der Nordländer, sich in dekorative Aufgaben

1) Vgl. über den Künstler W. Bombe im Bulletin du Cercle Archéologique de Malines 1911 und in Rassegna d'Arte Umbra, Perugia 1910. Ausserdem Thieme-Becker, Künstlerlexikon (Artikel mit vollständiger Literatur, ebenfalls von W. Bombe) und Hoogewerff, Nederlandsche schilders in Italië, Utrecht 1912.

intensiv hineinzudenken, und Arrigo Fiammingo macht in diesem Glasgemälde seiner Herkunft auch wirklich alle Ehre. Ein wesentlich geringeres Interesse kommt allerdings seinen Leistungen auf dem Gebiete der „hohen" Kunst zu. Kaum in irgendeinem seiner routiniert heruntergemalten Kirchenbilder verrät sich eine das durchschnittliche Mittelmass der Zeitgenossen überschreitende Eigenart. In den zu Anfang der sechziger Jahre entstandenen Werken fällt besonders eine kompositionelle Gedrängtheit und farbige Überladenheit unangenehm auf, die wohl noch der niederländischen Schulung des Künstlers zuzuschreiben ist. Die wachsende Vertrautheit mit den künstlerischen Hauptleistungen in Rom führt in der Folge eine gewisse Abklärung herbei, die sich in Arbeiten wie der ruhig-schlichten Berufung des Andreas von 1581 in S. Agostino angenehm bemerkbar macht. Bei ihrem allzu durchsichtigeu Benutzen fremder Errungenschaften sind gleichwohl auch diese späteren Produkte des Vlamen kaum imstande uns für seine Kunst stärker zu interessieren. Von sonstigen Werken in Perugia und Umgegend seien noch erwähnt: das Martyrium der hl. Katharina in S. Agostino, das in den sechziger Jahren entstanden sein dürfte, das Kreuzigungsfresko in der Cappella dei Priori des Palazzo comunale, die Auferstehung Christi mit den zwölf Aposteln (1585) sowie die stark übermalten Fresken des Marienlebens von 1588 in Mongiovino (Pfarrkirche).

Schon in den sechziger Jahren hatte sich Hendrick zeitweilig in Rom aufgehalten. Gegen 1580 ist er dann ganz nach dort übergesiedelt, wohl weil die Möglichkeiten in Umbrien allmählich erschöpft waren und der fieberhafte künstlerische Betrieb unter Gregor XIII. günstige Aussichten zu eröffnen schien. Wenn wir Baglione glauben dürfen, wurden diese Hoffnungen enttäuscht. Obwohl der Künstler unter den auf ihn eindringenden neuen Eindrücken sich vervollkommnete und für S. Maria degli Angeli und andere Kirchen grössere Aufträge erhielt, ja sogar in der Cappella Sistina im Vatikan ein Fresko mit der Auferstehung Christi malen durfte, blieb der materielle Erfolg auf die Dauer aus. Man fand in Rom an der jedes stärkeren persönlichen Wollens entbehrenden Fortsetzung einer überwundenen Richtung keinen Gefallen. Wenn man heute das Fresko in der Cappella Sistina und das ebenfalls von Hendrick geschaffene Wandbild des dritten Lateranischen Konzils in der Bibliothek des Vatikans betrachtet, kann man nicht umhin, die Abneigung der Römer begreiflich zu finden.

Kapitel VI

Künstler oberitalienischer Herkunft. Der Kreis des Raffaellino da Reggio und Muziano

Unter den Kunstzentren jenseits der Appeninen war es Bologna vorbehalten, zur Entstehung der römischen Barockmalerei das Wertvollste und Entscheidendste beizutragen. Es bleibt die grosse Leistung der Carracci und ihrer Nachfolger, dass sie die Kunst in Rom und ganz Italien aus den immer flacher werdenden Gewässern des Manierismus hinausgesteuert haben. Während des XVI. Jahrhunderts war dagegen die Berührung zwischen Rom und der nördlichen Hauptstadt des päpstlichen Staates nur eine ziemlich lockere und wenig ertragreiche. Unter den Mitarbeitern des Daniele da Volterra in der Trinità de' Monti war 1547 der Bolognese Pellegrino Tibaldi (1527 bis 1591) aufgetaucht, der in Rom selbst allerdings nur kurze Zeit tätig gewesen ist, aber als einer der ersten ausgesprochenen Anhänger Michelangelos jenseits der Appeninen die nicht unwesentliche Rolle eines Vermittlers und Anregers gespielt hat. Seine römischen Werke sind der unter Perinos Leitung al fresco gemalte Erzengel Michael an der Stirnwand der Sala Paolina der Engelburg (ein uncharakteristisches Jugendwerk), die Fassade eines Hofes in der Nähe der Chiesa Nuova (Vicolo Savelli 24)[1]) und die Decke der gelegentlich des Jacopino del Conte erwähnten Kapelle in S. Luigi de' Francesi mit bewegten Kampfszenen, die sehr reich an dekorativen Details sind und eine gewisse Abhängigkeit von Salviati zu bezeugen scheinen. Tibaldis spätere Tätigkeit gehört Bologna, Ancona, Mailand und Spanien an. Er wandte sich nun immer mehr der Architektur, seiner eigentlichen Domäne, zu, ohne dabei die Malerei ganz aufzugeben.

Zu Beginn des Pontifikates Gregors XIII. siedelte dann als Gehilfe Vasaris der noch jugendliche Lorenzo Sabbatini aus Bologna nach Rom über. Er arbeitete in der Sala Regia unter der Leitung des Aretiners, hatte aber bald solchen Erfolg, dass er in der Cappella Paolina mit zwei Geschichten des Apostels Paulus

1) Vgl. H. Voss im Jahrbuch d. kgl. preuss. Kunstsammlungen 1913 mit Abbildung der Fassade (nach einem Umrissstich) und einer Zeichnung dazu (im Berliner Kupferstichkabinett).

zum erfolgreichen Rivalen Federico Zuccaris wurde und die Oberleitung der von Gregor XIII. in Angriff genommenen malerischen Ausschmückung der Sala Ducale nebst den anschliessenden Räumen erhielt. Nach Michelangelos Gruppe der Pietà im Dom zu Florenz führte er das Altargemälde einer Beweinung Christi aus, das seinem

Abb. 220. Livio Agresti, Die Unterwerfung Peters von Aragonien (Fresko)
Rom, Vatikan (Sala Regia)

Vorbild im ganzen ziemlich treu folgt und für die kalte, unpersönliche Art Sabbatinis sehr bezeichnend ist (Sakristei von S. Peter). Nach einer Tätigkeit von einem knappen Lustrum ist er im Jahre 1577 gestorben, inmitten eines allerdings mehr in die Breite als in die Tiefe gehenden Schaffens im Dienste des Vatikans. Seine Hauptwerke befinden sich — wie es auch bei Tibaldi der Fall ist — in

seiner Vaterstadt, in deren künstlerischer Entwicklung er eine weitaus bedeutendere Stellung einnimmt als innerhalb der römischen.

Enger verwachsen mit Rom ist Livio Agresti, der aus dem der Emilia benachbarten Gebiete der Romagna stammt. Geboren in Forlì, erhielt er seine erste Erziehung von dem Lokalmaler Francesco Menzocchi, einem Schüler des Girolamo Genga, der später venezianische Einflüsse (Pordenone?) in sich aufgenommen hat. Menzocchi hat die Steifheit der überlebten quattrocentistischen Tradition, in der er gross geworden ist, nie ganz überwunden, obwohl er zu so bedeutenden Aufgaben wie der Ausmalung des Palazzo Grimani in Venedig, der Villa Imperiale bei Pesaro und der Cappella del SS. Sacramento zu Loreto herangezogen worden ist. Als das beste unter seinen erhaltenen Werken[1]) darf man eine Madonna in der Glorie mit unterhalb gruppierten Kirchenvätern bezeichnen, die sich heute in der Forliveser Pinakothek befindet, eine Komposition von einfach-tüchtiger Art und einer gewissen verhaltenen Pathetik.

Nachdem Agresti bei diesem Künstler eine Zeitlang gelernt hatte und in dem benachbarten Ravenna im Wettbewerb mit Luca Longhi tätig gewesen war, siedelte er nach Rom über. Er schloss sich, von dem mannigfaltigen Betrieb im Kreise Perinos del Vaga angezogen, an diesen an. Als selbständiger Künstler trat er zum erstenmal in einem der Supraportenfresken der Sala Regia an die Öffentlichkeit. Die Unterwerfung Peters von Aragonien, die er hier darzustellen hatte (Abb. 220), zeigt wenig von der Schule Perinos (höchstens eine gewisse Verwandtschaft mit seinem Mitschüler Girolamo Siciolante), dafür ein mühsames Bestreben michelangelesk zu sein. Doch mangelt Agresti der Sinn für elegante Komposition; vortreffliche Einzelfiguren wie der links vorn stehende Krieger[2]) bleiben isoliert, die Träger der Historie treten nicht entsprechend hervor. Das Lineare ist von unerträglicher Herbheit, zumal wenn man damit die Arbeiten Taddeo Zuccaris vergleicht. In der Folge ist in den Werken Agrestis das Bestreben erkennbar, bildmässiger zu komponieren, vor allem in dem von Cornelis Cort gestochenen Fresko des Abendmahles im Oratorium des Gonfalone[3]) (wo sich auch eine Kreuztragung Christi von ihm befindet). Diesem wohlgerundeten, durch eine perspektivische Bizarrerie im Sinne der Zeit ausgezeichneten Hauptwerke steht um so fremder das Martyrium der hl. Katha-

1) Ein Verzeichnis der Werke Menzocchis von Calzini in der Rassegna bibliografica IV, S. 86ff. Vgl. ferner Patzak, Die Villa Imperiale, S. 210ff.

2) Vorstudie, als „Samacchini" in der Albertina, scuola bolognese 77, in einer dem Daniele da Volterra verwandten Technik.

3) Zeichnung dafür im Britischen Museum.

Abb. 221. Raffaellino da Reggio, Herkules tötet Caccus (Fresko)
Rom, Vatikan (Sala Ducale)

rina im Chor von S. Caterina de' Funari gegenüber (Stich des G. B. de Cavalleris), ein Fresko, das alle schlechten Gewohnheiten der Michelangelo-Nachahmer beibehalten hat und in der Nachbarschaft der Historien Federico Zuccaris wie die Arbeit eines Zurückgebliebenen wirkt.

Als Kirchenbildmaler kann man den Künstler in S. Spirito in Sassia eingehender als wünschenswert kennen lernen. Er hat hier drei Kapellen mit Altargemälden und Seitenbildern ausgemalt — Werke von äusserst kaltem, nüchternen Stil, die sich heute übrigens in schlechtem Zustand befinden. Besser ist eine figurenreiche, offenbar sehr sorgfältig vorbereitete Beschneidung Christi von 1560 im Dom zu Terni[1]), in der das vertikale Kompositionsprinzip wie noch bei manchen anderen von Agrestis Arbeiten besonders stark ausgeprägt erscheint. Unter seinen Tafelbildern in der Pinakothek zu Forli ragt der (signierte) Kruzifixus mit Engeln vor einer Stadtvedute hervor. Wenige seiner Arbeiten sind in der Malweise so feinfühlig, im Kolorit so gehalten und wohl zusammengestimmt. Zeichnung und Modellierung verraten noch sehr deutlich die Michelangelo-

1) Kompositionsvorzeichnung in den Uffizien (Nr. 686). In der architektonischen Einfassung der biblischen Szene verwandt der Entwurf für ein Altarbild mit dem Sposalizio (Leipzig, Graphische Sammlung.) Auch hier die für Agresti charakteristischen Vertikalen in den Figuren und dem architektonischen Hintergrund.

Richtung; man fühlt sich geradezu an die Künstler des engsten Konzerns wie Marcello Venusti erinnert. Im übrigen bewahrt Agresti durchgehends eine gewisse Härte und Herbheit, die ihn der jüngeren Generation als altmodisch und zurückgeblieben erscheinen liess. Man bemerkt bei ihm wohl ein gewisses Bestreben sich der Zeitrichtung anzupassen, aber um dem Stile Federico Zuccaris schülerhaft nachzueifern, besass er nicht Anpassungsfähigkeit genug. So gewann er denn in der römischen Malerei nicht die Stellung, die er bei dem Ernst seines Wollens unter Umständen wohl zu erobern fähig gewesen wäre.

In geradem Gegensatz zu Agrestis schwerflüssiger, ungefälliger Art steht das leichte, nahezu spielerisch elegante Schaffen von Raffaello Motta, den man nach seiner Heimat gewöhnlich Raffaellino da Reggio nennt (1550 bis 1578). Vor seiner römischen Zeit besass er bereits eine ausgeprägte, durchaus norditalienische Manier. Als Nachfolger des Correggio-Schülers Lelio Orsi bewegte er sich gewandt in der Freskomalerei, beherrschte die kühnsten Verkürzungen und zeichnete sich durch pastose Malweise und blühende Koloristik aus. In Rom machte ihn eine Reihe von Fassadenmalereien bekannt. Namentlich die jüngere Generation hing ihm nach Bagliones Zeugnis mit Überzeugung an; sie meinte im Fresko niemals „tanta morbidezza, ed unione nel colorire, rilievo, e forza nel disegno" gesehen zu haben. Raffaellinos bemalte Fassaden sind, wie die meisten der Gattung, zugrunde gegangen. Die allgemeine Komposition der Fassade des Hauses in Via del Pellegrino ist durch einen Umrissstich bekannt[1]): neben den üblichen dekorativen Einzelgestalten, denen kleinere Felder vorbehalten sind, findet man zwei schwungvolle altrömische Reiterkämpfe, die durch ihre Bewegungen und Verkürzungen wohl Eindruck machen konnten. Für die von Baglione besonders gerühmten Malereien am Hause des Architekten Francesco da Volterra diente, der genauen Beschreibung und dem Stil nach, eine Zeichnung in der Münchner Graphischen Sammlung als Vorlage („Cesari" genannt). Sie behandelt das bekannte Thema des Herkules am Scheidewege in einem Stile, der sich dem der Zuccari-Richtung aufs engste anschliesst, besonders in der Vorliebe für diagonale Schiebung der Figuren.

Dass der Künstler der grösseren Gattung der Historie nicht in gleichem Masse gewachsen war, sieht man aus der seinerzeit sehr berühmten Freskodarstellung des Christus vor Pilatus im Oratorium

1) Abgeb. bei Enrico Maccari, Graffiti e chiaroscuri esistenti nell' esterno delle case di Roma.

des Gonfalone. Das ist nach unserem Gefühl keineswegs eine „pittura di gran maniera", sondern ein typisches Produkt der Zuccari-Nachfolge, unbedeutend in der Auffassung wie in der Zeichnung und auch im Kolorit durchaus nicht über dem Durchschnitt stehend. In unmittelbarer Nachbarschaft von Federico Zuccaris Ecce homo erweist es sich diesem kaum irgendwie überlegen. Ebenso verhält es sich mit den Chormalereien von S. Caterina de' Funari, wo Raffaellino neben Federico einige dekorative Nebenfiguren zufielen.

Abb. 222. Raffaellino da Reggio, Freskohistorietten in der Sala delle Carte geografiche Caprarola, Palazzo Farnese

Am günstigsten wirkt der Künstler unbedingt in den kleineren Arbeiten, besonders auf dem Gebiete der Historietten. Beispiele dafür sind verschiedene Darstellungen an den Deckenfeldern der Loggien Gregors XIII. im Vatikan und zumal die äusserst lebendigen Herkulesszenen in der Sala Ducale (Abb. 221).

Raffaellinos letzte Arbeit war die Weiterführung der Fresken in Caprarola, bei denen er sich, behauptet Baglione, derart hervortat, dass sein Konkurrent Giovanni de' Vecchi eifersüchtig ward und ihn zwang nach Rom zurückzukehren. Nach Baglione wären „alcuni Satiri in certi canti di una sala intorno ad alcune cartelle"

von ihm, d. h. offenbar die Satyrn in den Ecken des Saales der Landkarten. Dem Stile nach sind nun nicht nur diese Figuren, sondern auch die sehr reizvollen, erfindungsreichen mythologischen Historietten über dem Fries der Schmalwände von seiner Hand

Abb. 223. Raffaellino da Reggio, Tobias und der Engel
Rom, Galerie Borghese

(Abb. 222). Manche dieser Szenen erinnern in den lebhaften Bewegungsmotiven stark an Zucchis Wandmalereien im Palazzo di Firenze, nur ist Raffaellino im Kolorit bedeutend frischer als der Florentiner.

Wie vorwiegend die Begabung Raffaellinos auf das Fresko gerichtet war, zeigen die wenigen ihm zuzuweisenden Tafelbilder sehr deutlich. Die Manieriertheit der Formensprache, die im Wandbilde durch den dekorativen Zweck entschuldigt wird, fällt in dem Tobias mit dem Engel der Galerie Borghese (Abb. 223)[1]) aufs un-

Abb. 224. Giovanni Battista Pozzo, Geburt Christi (Fresko)
Rom, S. Maria Maggiore

angenehmste auf. Ausserdem hat das ziemlich grosse Gemälde in der Behandlung etwas befremdend Leeres und Rohes.

1) Gestochen von Agostino Carracci; die eigenhändige Vorzeichnung Raffaellinos in den Uffizien. Andere aus graphischen Reproduktionen bekannte Tafel- und Altarbilder sind: die 1583 von Diana Ghisi gestochene Madonna in Wolken mit den Heiligen Bartholomäus und Clara, die 1595 von der gleichen Künstlerin nachgebildete Darstellung Christi, die Grablegung Christi (Holzschnitt Andreanis von 1585) und die Keuschheit Josephs. Aus stilkritischen Gründen dürfte ihm die (früher Paolo Veronese genannte) Kreuztragung Christi im Magazin der bayerischen Staatsgalerien zuzuweisen sein.

Obwohl Raffaellino schon 1578, im Alter von 28 Jahren[1]), starb, war sein Einfluss auf die jüngere Generation der Manieristen ziemlich weitreichend. Zu seinen direkten Nachahmern gehört der in Rom geborene Paris Nogari, der gleich seinem Vorbild in den Loggien Gregors XIII. tätig war, ebenso in der vatikanischen Bibliothek, der sixtinischen Kapelle in S. Maria Maggiore, in S. Susanna und dem Querschiff von S. Giovanni in Laterano, ferner Giovanni Battista della Marca, ein älterer Künstler, der mit Livio Agresti zusammen in S. Spirito in Sassia tätig gewesen ist, nicht ohne Begabung, aber ein blosser „pratico". Seine Werke befinden sich ausser in Rom in seiner Heimat Montenovo und in Perugia. Entgegengesetzter Veranlagung war der Mailänder Giovanni Battista Pozzo, dessen Hauptarbeiten wiederum in S. Susanna und in S. Maria Maggiore (Abb. 224) kennen zu lernen sind. Er gehört seiner Stilrichtung nach ungefähr in diese Gruppe, kann aber nicht eigentlich als Nachahmer Raffaellinos bezeichnet werden. Seine Art geht auf das Breite, wuchtig Kraftvolle in Ausdruck, Linie und Farbe; in seinen Rhythmen meinte Lanzi etwas den Carracci-Schülern, besonders Guido Reni, Wahlverwandtes zu finden. Das Figürliche ist bei ihm wohlstudiert und frei von den Lizenzen der Manieristen. In der Behandlung des Gewandwurfes möchte sich manches noch aus der Tradition seiner Heimat erklären.

Ein Landsmann Pozzos, Giovanni Battista Ricci aus Novara, wetteifert an Fruchtbarkeit und Oberflächlichkeit mit den gefürchtetsten Schnellmalern der Zeit. Auch er sieht es auf das Kräftige in Farbe und Ausdruck ab, ohne an künstlerischem Ernst Pozzo zu erreichen. Von seinen überaus zahlreichen Arbeiten sind ziemlich viele erhalten; meist sind es Freskodekorationen von Kapellen. Ein Hauptwerk dem Umfange nach ist der Passionszyklus, den er über den Kapellen der Kirche S. Marcello ausgeführt hat und der durch das Riesenfresko der Kreuzigung an der Eingangswand abgeschlossen wird. Auch an den Hauptaufgaben unter Sixtus V. und Clemens VIII., der Bibliothek des Vatikans, dem Querschiff der Lateransbasilika u. a. war er beteiligt, ohne durch mehr als ein leidliches Kolorit unter den Nogari, Circignani usw. aufzufallen. Von einem Fortführen der Tradition des Gaudenzio Ferrari, wovon Lanzi eingedenk der Heimat des Meisters spricht, kann schwerlich die Rede sein. Ricci ist vielmehr unter den „pratici" des späten Cinquecento einer der am wenigsten individuellen und insofern ein ausserordentlich typisches Beispiel der ganzen Richtung.

1) Ein äusserst sprechendes Bildnis Raffaellinos von Federico Zuccari im Britischen Museum (Ovalformat, kombinierte Kreide-Rötel-Technik).

Zu den hervorragendsten und selbständigsten Persönlichkeiten, die Rom in der späteren Phase des Cinquecento aufzuweisen hat, gehört ohne Frage Girolamo Muziano (ca. 1528 bis 1592). Aus Acquafredda bei Brescia stammend, hat er seine Heimat um 1550 verlassen, ohne dass dort ein Zeugnis seiner Tätigkeit zurückgeblieben wäre. Trotzdem ist anzunehmen, dass Muziano in Brescia und vielleicht sogar in Venedig bereits eine nicht unwichtige Schulung erhalten hat. Darauf lässt das ausgesprochen venezianische Gefühl für Würde und Gehaltenheit schliessen, das seine späteren römischen Schöpfungen durchgehends erfüllt, und das zu der unruhigen Kompositionsweise besonders der Toskaner in einem oft sehr wohltuend berührenden Gegensatz steht. Man kann ihn geradezu als einen geistigen Fortsetzer seines Landsmannes Sebastiano del Piombo ansehen, obwohl der Manierismus auch an ihm natürlich nicht spurlos vorübergehen konnte. Zunächst verschaffte er sich einen einseitigen, aber gesicherten Ruf als Landschafter. Das starke Naturgefühl, das ihn auszeichnet, hob seine landschaftlichen Visionen über den in Rom üblichen Schematismus weit empor. Offenbar verdankt er seine guten Grundlagen auf diesem Gebiete jenen vortrefflichen Interpreten der oberitalienischen Landschaft aus dem Kreise Tizians und Campagnolas, die höchstwahrscheinlich die Vorbilder seiner Jugend gewesen waren. Was jedoch als das Neue und erst durch römische Eindrücke Gewonnene an Muzianos Naturvisionen erscheint, ist der wuchtige Vertikalaufbau in seiner markanten Tektonik, das Komponieren mit starken Kontrasten und Massen. Eine Serie solcher Landschaften ist um 1573 bis 1574 von Cornelis Cort gestochen worden; in eine jede davon ist die Gestalt eines heiligen Anachoreten (der hl. Hieronymus[1]), der hl. Franciscus, Johannes der Täufer u. a.) eingefügt, und zwar nicht einfach, um diesen Blättern in äusserlicher Weise einen sakralen Vorwand zu geben, sondern mit einer Vertiefung in das weltabgeschiedene Leben dieser Heiligen, wie sie keinem Späteren wieder so stimmungsvoll und ergreifend gelungen ist.

Auf das Gebiet des monumental aufgefassten Figurenbildes begab sich der Künstler mit einer Auferweckung des Lazarus, die den Beifall Michelangelos fand. Das Bild, an dem Borghini den Ausdruck der Köpfe und die gute Komposition rühmt, ist lange Zeit in S. Maria Maggiore aufbewahrt worden, wo es heute nicht mehr nachzuweisen ist. Eine Darstellung des gleichen Gegenstandes befand sich aber

1) Ein aus der Sakristei von S. Giorgio in Bologna stammendes, farbig sehr eigentümlich behandeltes Ölgemälde, das dem von Cort gestochenen hl. Hieronymus auffallend ähnlich ist, in der Bologneser Pinakothek (Nr. 120).

im XVIII. Jahrhundert in der Sammlung des Herzogs von Orléans (von Simon Vallée gestochen); da es sich vermutlich um eine wenig veränderte Variante handelt, so vermag man sich daraus über Absichten und Stilrichtung Muzianos in seiner Frühzeit eine gewisse Vorstellung zu bilden. Im Verhältnis zu Sebastianos Auferweckungsbild in London ist die Auffassung konzentrierter, einfacher, ruhiger; allerdings entbehren die beiden Hauptgestalten naturgemäss jener Wucht und dramatischen Grösse, die ihnen Sebastiano durch Michelangelos Hilfe zu geben imstande war. Auffallend lahm ist die Haltung und Gebärde Christi selber. Auch später zeigt sich der Künstler den Ansprüchen des Pathetischen und Dramatischen am wenigsten gewachsen.

Als um die Mitte der fünfziger Jahre in Orvieto jene monumentale Ausschmückung des Domes mit Altarbildern und Fresken in Angriff genommen wurde, von deren grossartigem einheitlichen Plan — den Taten und Leiden Christi — schon in verschiedenem Zusammenhang die Rede war, wandte man sich auch an Muziano, der in Freskotechnik verschiedene Propheten und Heilige ausführte und ausserdem wieder eine Auferweckung des Lazarus (als Altarbild) malte. Leider hat eine einfältige „Restaurierung" in den neunziger Jahren des vorigen Jahrhunderts alle diese von Zuccari, Circignani und Muzianos Schüler Nebbia herrührenden Wandbilder und Altäre schonungslos weggerissen, die Gemälde dem Atelier eines Pfuschers überantwortet und sie schliesslich an die stimmungslosen Wände des Museo dell' Opera verbannt. Damit ist eines der wichtigsten Dokumente der römischen Malerei zerstört, dem Moloch der „Stileinheit" zum Opfer gebracht worden. — Muziano ward von Orvieto nach Foligno berufen, um im Dome zwei Fresken auszuführen, die heute ebenfalls nicht mehr vorhanden sind: eine hl. Elisabeth als Wohltäterin der Kranken[1]) und den Schutzpatron Folignos, den hl. Felicianus, wie er die Bürger der Stadt segnet[2]). Nach seiner Rückkehr nach Rom trat der Künstler in die Dienste

1) Die Komposition des Elisabethfreskos ist aus einem schönen Stich des Beatrizet (B. 31) bekannt und muss zu den hervorstechendsten Leistungen Muzianos gehört haben. — Das andere Blatt Beatrizets nach Muziano, eine Erweckung der Tochter des Jairus, geht auf ein Gemälde des Meisters zurück, das heute im Escurial aufbewahrt wird. — Noch bei einer weiteren aus der römischen Graphik dieser Zeit bekannten Komposition darf auf Muziano als Vorbild geschlossen werden. Es ist die von Camillo Graffico gestochene einfach-edle Kreuzabnahme. Vorstudien Muzianos dazu in München (Nr. 2569) und in der Handzeichnungssammlung des Pal. Corsini zu Rom (Inv. 124253).

2) Die Darstellung des segnenden hl. Felicianus ist nach einer unzulänglichen älteren Umrisszeichnung bei Michele Faloci Pulignoni, Il Duomo di Foligno 1908, S. 60 wiedergegeben (fälschlich auf spätere Fresken bezogen). Eine ausgeführte Einzelstudie dazu (Mutter mit Kind als Vordergrundgruppe) im Louvre (Photo Alinari).

Abb. 225. Girolamo Muziano, Predigt des hl. Hieronymus
Rom, S. Maria degli Angeli

des Kardinals Ippolito d'Este, für den er eine umfangreiche, nicht auf uns gekommene Gartendekoration und Fresken in der Villa d'Este zu Tivoli ausführte. Bei diesen Arbeiten spielte das Landschaftliche wieder eine entscheidende Rolle. Von nun ab aber sind es die Altargemälde, die im Schaffen Muzianos ganz auf den ersten Platz rücken. Das Hauptwerk unter ihnen ist die für die Kapelle Gregors XIII. in St. Peter gemalte Predigt des hl. Hieronymus (heute in S. Maria degli Angeli; Abb. 225). Es war wieder ein Thema, das dem Künstler Veranlassung gab, das Leben der Eremiten in weltabgeschiedener Landschaft zu schildern. Und man muss sagen, dass die Harmonie der heiligen Männer mit der ernsten, feierlichen Landschaft von einer ergreifenden Wirkung ist, die kein zweiter mit so einfachen und zwingenden Mitteln zu erreichen verstanden hat. Muziano verzichtet völlig auf alle gesuchten kompositionellen Hilfsmittel der Zeit, desgleichen auf farbige Effekte und bravouröse Verkürzungen in den Figuren. Nur der gehaltene, ruhevolle Umriss der andächtig lauschenden Mönche und die grandios in sich geschlossene Erscheinung des hl. Hieronymus sollen sprechen, zusammenklingen mit der elegischen Stimmung des grosszügig gegliederten Hintergrundes, in den sie mit weicher Abrundung der Komposition sich aufs wundervollste einschmiegen[1]).

Ähnlich ausdrucksvoll in der Zusammenfügung des landschaftlichen Motives mit dem biblischen Vorgang ist ein anderes, aber wesentlich einfacher komponiertes Eremitenbild, die Stigmatisierung des hl. Franz in den Cappuccini. Hier ist besonders das Gesicht des Heiligen durch den Ausdruck des Ekstatischen und Überirdischen von stärkster Wirkung. Weiter gehören zu Muzianos bedeutendsten römischen Altarbildern die in ihrer kompositionellen Ökonomie der früheren Auferweckung des Lazarus noch überlegene Schlüsselübergabe in S. Maria degli Angeli (Abb. 226) und die für den Hochaltar des Gesù bestimmte, ausserordentlich grossräumig und (wie manche andere Bilder des Künstlers) auf starken Vertikalismus angelegte Beschneidung Christi (heute in der Sakristei aufbewahrt). Weniger erfreulich wirkt mit ihren unruhigen Gewandmotiven und der gedrängten räumlichen Anordnung die Himmelfahrt Christi in S. Maria in Vallicella. Durch einen rein idyllischen Charakter zeichnet sich

1) Eine Studie für die sitzende Gestalt des Zuhörers vorn rechts in der Handzeichnungssammlung des Pal. Corsini in Rom (Inv. 124 152). — Ein weiteres für St. Peter gemaltes Bild (von Muzianos Schüler Nebbia vollendet), das die Messe des hl. Basilius zum Gegenstand hatte, ward durch ein Bild gleichen Gegenstandes von Subleyras ersetzt. Die Komposition ist aus Callots kleinem Stich in den „Tableaux de Rome" (M. 195) bekannt.

Abb. 226. Girolamo Muziano, Schlüsselübergabe an Petrus
Rom, S. Maria degli Angeli

die Anbetung der Hirten in S. Maria de' Monti aus; sie erscheint gleichsam als eine reifere, ins Grandiosere und Wuchtigere gesteigerte Fortsetzung Sermonetas. Ein in jener Zeit ganz vereinzelt dastehendes Stimmungsbild ist das in Freskotechnik ausgeführte Nachtstück der Flucht nach Ägypten in S. Caterina della Ruota. Wieder ist das Landschaftliche von besonderem Reiz; das sehr dunkle, schwere Kolorit sowie die grossartig und kühn bewältigten Verkürzungen lassen an Sebastiano del Piombo zurückdenken. An diesen gemahnt auch sonst vieles in Muzianos Stil: die würdevolle Haltung seiner massvoll bewegten, grossartig ruhigen Gestalten,

Abb. 227. Girolamo Muziano, Fusswaschung
Nach dem Stich von Louis Desplaces

die edel-einfachen Gewandungsmotive, die breite, immerhin noch etwas an Venedig erinnernde Technik, das meist gedämpfte, harmonische Kolorit.

Muzianos sympathische Eigenschaften, der Ernst seiner Gesinnung, sein Gefühl für das menschlich Bedeutende in der Erscheinung, in den Gesten und im Blick treten in jenen Fällen weniger unmittelbar zutage, wo er nach dem Beispiel der figurenreichen Historien der Zuccari ein ereignisreiches dramatisches Geschehen zu entrollen sucht. Auf dem im manieristischen Sinne reich komponierten Breitbilde der Fusswaschung[1]) stört eine gewisse Aufdringlichkeit und Plumpheit in den sehr stark hervorgehobenen Repoussoirfiguren, wie denn die ganze Szene überhaupt wenig Einheitlichkeit in kompositioneller und dramatischer Hinsicht besitzt. Geschlossener ist die Anordnung in den beiden Breitbildern mit Geschichten des Apostels Matthäus in S. Maria in Aracoeli (Cappella Mattei), die durch moderne Restaurierung sehr gelitten haben. Die von Lanzi noch hervorgehobenen Historien des

1) Nach Borghini hat der Künstler das Bild zweimal gemalt. Ein Exemplar (von Louis Desplaces gestochen; Abb. 227) befand sich früher in der Kathedrale von Reims. Eine sehr grosszügig behandelte Vorstudie zu der (von Borghini besonders gerühmten) Figur des sich voller Hast die Sandalen anlegenden Judas in der Münchner Graphischen Sammlung (Abb. 228) als „Tibaldi".

Künstlers in der Cappella della Visitazione in der Basilika von Loreto sind unterdessen den Weg der Altäre von Orvieto gewandert. Wahrscheinlich darf man eine Zeichnung in den Uffizien mit der Heilung des Gichtbrüchigen auf eines der drei Bilder beziehen, auf

Abb. 228. Girolamo Muziano, Studie zur Fusswaschung
München, Graphische Sammlung

dem dieser Gegenstand dargestellt war. Die Auffassung ist verhältnismässig einfach; überraschend der reiche architektonische Hintergrund mit dem Motiv einer dorischen Säulenhalle u. a.[1]).

1) Wenig ist über Muzianos Schaffen auf dem Gebiete des kleineren Tafel- oder Andachtsbildes bekannt. Das offenbare Gepräge seines Stiles trägt die in der Dresdner

Unter Gregor XIII. genoss Muziano am päpstlichen Hofe ein besonderes Ansehen, derart, dass ihn der Papst beispielsweise mit der Oberaufsicht über die Dekorationsarbeiten in der grossen vatikanischen Galleria betraute und ihm auch eine der wichtigsten Unternehmungen seines Pontifikats, die Ausschmückung der Cappella Gregoriana in St. Peter mit Mosaiken, übertrug (1572 bis 1579). Durch seinen Einfluss bei Gregor XIII. ward ferner das Breve erlassen (1577), das bald darauf, unter Sixtus V., die Gründung der Accademia di S. Luca ermöglichte. Gleich Federico Zuccari, dessen Ansehen er wenigstens in Rom nahezu erreichte, bedachte er die Akademie in seinem Testament. Er war es auch, dessen Fürsprache den Malern die Kirche S. Martina anstatt des demolierten S. Luca erwirkte.

Trotz seiner bevorzugten Stellung wurde Muziano nicht von weitreichendem Einfluss auf die jüngere Generation. Der einzige von Bedeutung unter seinen Schülern, Cesare Nebbia aus Orvieto, der jedenfalls schon in seiner Vaterstadt in Beziehung zu ihm getreten war, ging bald in dem allgemeinen Schnellbetriebe der achtziger und neunziger Jahre auf und gehörte unter Sixtus V. und Clemens VIII. zu den meistbeschäftigten Schnellmalern. Als selbständige Persönlichkeit erscheint er uns in keinem seiner Werke, weder in den für Orvieto gemalten Altarbildern noch in den flüchtigen Fresken in der vatikanischen Bibliothek und im Lateran. Zu den besseren Arbeiten gehören die in S. Susanna ausgeführten Fresken mit Geschichten aus dem Leben der Heiligen[1]) und die beiden Wandbilder im Oratorio del Gonfalone (Dornenkrönung[2]) und Ecce homo). Über das grosse Fresko mit dem Traum Konstantins im Querschiff der Lateransbasilika ist nach der gründlichen Neumalung unter Leo XIII. kaum noch ein Urteil möglich. Um so besser ist er aus den Malereien kennen zu lernen, mit denen er für den Kardinal Federico Borromeo den Hauptsaal

Galerie fälschlich dem Fr. Vanni zugeschriebene hl. Familie (Abb. 229). Namentlich die sitzende Gestalt des hl. Joseph ist eine charakteristische Muziano-Figur. Auch Einzelheiten wie die Zeichnung der Füsse, die Behandlung der Gewänder und die Motive des landschaftlichen Hintergrundes bestätigen die Zuschreibung des Bildes, das übrigens einem Stich des Villamena nach Muziano mit dem gleichen Gegenstande kompositionell ausserordentlich ähnelt.

1) In dieser Kirche hatte er als Rivalen einen anderen, wenig charakteristischen Schnellmaler dieser Periode, den aus Bologna stammenden Baldassare Croce (1553 bis 1628). Von ihm rühren die Fresken aus dem Leben der hl. Susanna her, ausserdem ein Teil der Ausmalung des Chores. Auch an den Mariengeschichten des Mittelschiffes von S. Maria Maggiore und der malerischen Dekoration der Cappella Paolina ebendort hatte Croce Anteil.

2) Übereinstimmend mit dem Altarbilde in Orvieto.

des Collegio Borromeo zu Pavia ausgeschmückt hat (1603 bis 1604). Der Auftrag fiel ihm dem weitaus grösseren Teile nach zu: er erhielt die Riesendecke und das grosse Fresko der einen Schmalwand zugewiesen, während Federico Zuccari auf der anderen

Abb. 229. Girolamo Muziano, hl. Familie
Dresden, Galerie

Schmalwand sein bereits erwähntes Wandbild ausführte. Die Bewältigung der in beträchtlicher Höhe befindlichen Decke ist Nebbia glänzend gelungen. Mit einem mächtigen Oval (eine Überführung von Reliquien in feierlichem Aufzuge) ist das Zentrum wirkungsvoll betont; seitlich schliessen sich, durch Bänder mit kleineren Feldern für Einzelgestalten und Chiaroscuri abgeteilt, zwei Darstellungen in

Hochformat an. In den Ecken, ähnlich wie etwa in dem Barocci-Zimmer des Casino Pius' IV., je zwei Engel mit verschiedenen Wappen. Die ornamentale und dekorative Behandlung verrät den Einfluss der Malereien von Caprarola, das schon wegen seiner Lage zwischen Rom und Orvieto Nebbia wohlbekannt sein musste. Eines der beiden das Mitteloval flankierenden Freskobilder geniesst mit Recht einen besonderen Ruf: es ist die Darstellung des auf dem

Abb. 230. Cesare Nebbia, Prozession des hl. Karl Borromäus (Fresko)
Pavia, Collegio Borromeo

Sacro Monte in Varallo büssenden hl. Karl mit dem eigenen Stimmungsreiz der nächtlichen Landschaft. In dem grossen Pestbilde, das als Gegenstück zu dem Fresko Zuccaris die eine Schmalwand schmückt, wagt Nebbia mit tüchtiger römischer Schulung den Schritt in die Historie grösten Stils, wobei er allerdings der schillernden Mannigfaltigkeit Federicos gegenüber monoton und schwächlich erscheint (Abb. 230).

Unter den weiteren Arbeiten beider Künstler für den Kardinal Borromeo — deren bereits gelegentlich Zuccaris gedacht wurde — befindet sich keine Leistung von Bedeutung.

Kapitel VII

Süditalienische Künstler von Pirro Ligorio bis zu Giuseppe Cesari

Unter allen italienischen Landschaften, die zu dem reichen Bilde des römischen Kunstschaffens in der zweiten Hälfte des Cinquecento beigetragen haben, erscheint Neapel und der Süden Italiens am spätesten auf der Bühne. Der Genius dieser weiten, aber in jeder Hinsicht unentwickelten Landstriche war noch nicht geweckt worden. Es gab zu Beginn des XVI. Jahrhunderts überhaupt kaum eine wirkliche, selbständige Neapler Schule; was hier von fremden und einheimischen Kräften geleistet ward, hatte schon an und für sich nur geringe Bedeutung, um wieviel weniger also im weitergespannten Rahmen der gesamtitalienischen Entwicklung! Zwar wurden von Rom und Florenz aus nicht wenige erprobte Meister nach der südlichen Metropole abgegeben (Polidoro da Caravaggio, Vasari, Marco da Siena, Macchietti, Balducci und andere), andererseits aber hat auch wieder der Süden sich zugunsten des römischen Kunstschaffens mancher wertvollen Kräfte entäussern müssen. Und bezeichnenderweise waren es zunächst untereinander ausserordentlich unähnliche Erscheinungen, die in Rom ihr Glück versuchten; von einer geschlossenen Gruppe, wie bei den Toskanern und den Künstlern aus den Marken, war keine Rede.

Der erste aus Neapel selber stammende Künstler von Rang, dem man in Rom begegnet, Pirro Ligorio († ca. 1580 in Ferrara), war eine vielseitige Persönlichkeit, ausserordentlich produktiv als Archäologe, Architekt und Maler, dazu von grossem Ehrgeiz beseelt. Von seinen Zusammenstössen mit Michelangelo und Salviati sowie von der monopolartigen Stellung, die er sich unter Pius IV. zu schaffen wusste, berichten Vasari und Baglione. Zweifellos war sein Können als Architekt, besonders nach der Richtung des Dekorativen hin, bemerkenswert, und in die Antike hat er sich mit einem nicht gewöhnlichen Verständnis vertieft. Seine eingehenden Studien nach römischen und griechischen Statuen, Reliefs und Münzen führten ihn, ähnlich wie es bei Polidoro der Fall gewesen war, auf die Ausschmückung der Häuserfassaden mit Friesen und Figuren, die dem Ideenkreis des Altertums entnommen waren. Von diesen Arbeiten scheint nichts erhalten zu sein.

Ligorios Hauptwerk in der Malerei, das Fresko mit dem Tanz der Salome in S. Giovanni decollato, ist dagegen auf uns gekommen. Es ist, was das architektonisch-dekorative Bühnenbild anlangt, eine glänzende Leistung. Das machtvolle Motiv der Kolossalsäulenordnung, das den Raum nach hinten abschliesst, fesselt den Blick so sehr, dass man über die Schwächen der Komposition und des Figürlichen zunächst hinwegsieht. Leider ist nun gerade die Hauptgestalt, die tanzende Salome, in der Bewegung so missverstanden und so verzerrt ausgefallen, dass sie allein schon die Gesamtwirkung aufs fühlbarste beeinträchtigt. Auch die der Szene beiwohnenden Greise und ihre Draperiemotive sind nach guten Vorbildern (Perino del Vaga, Salviati) nicht eben geschickt nachgeahmt worden; die Verteilung der einzelnen Gruppen im Raum ist willkürlich und zusammenhanglos. Gut beobachtet sind die drei in der vordersten Schicht angebrachten Porträtköpfe wie überhaupt manche Einzelheiten in den Vordergrundfiguren. Indessen liegt doch der Hauptakzent ganz auf den architektonischen und dekorativen Motiven des Freskobildes. Aus ihnen fühlt man einen Geist heraus, der die Malerei lediglich benutzt, um Gedanken auszudrücken, die ihrem Wesen nach einer ganz anderen Sphäre angehören. Ein natürliches Verhältnis zu den malerischen Mitteln als solchen hat Ligorio, so stark sein künstlerischer Intellekt und so vielseitig seine Fähigkeiten waren, offenbar nicht besessen. Es ist daher verständlich, dass er sich in seiner letzten Zeit ganz auf das Gebiet der Archäologie zurückgezogen hat, innerhalb dessen er sich einen dauernderen (wenngleich recht zweifelhaften) Namen erworben hat, als es ihm mit seinen Wandbildern und Gemälden geglückt war.

In hohem Masse begabt nach der Seite des malerisch Wirksamen war Matteo da Lecce. Er verstand es, in seinen Fresken die Illusion des Dreidimensionalen, greifbar Hervortretenden zu derartiger Intensität zu steigern, dass — nach Bagliones Ausdruck — seine Figuren aus den Mauern hervorzukommen scheinen. Sein Stil setzt selbst unter Gregor XIII. die Traditionen der Raffael- und Michelangelo-Schule fort; das Hauptwerk in Rom, die Madonna mit Heiligen und Engeln der Tribuna von S. Eligio degli Orefici, verrät den Einfluss der Raffael-Richtung in der Komposition, dagegen in der Zeichnung des Körpers Anregungen von seiten des Michelangelokreises, besonders des Sebastiano del Piombo und Salviati. Welchen Ansehens sich der Künstler erfreute, beweist die Tatsache, dass er in der Cappella Sistina das Fresko in Auftrag erhielt, das den Kampf des hl. Michael um die Leiche des Moses darstellte. Er wirkt hier fast noch unerfreulicher als die in unmittelbarer Nachbarschaft befindliche Auferstehung des Hendrik van den Broeck, deren bereits

Abb. 231. Tommaso Laureti, Deckenfresken der Sala di Costantino (1585)
Rom, Vatikan

gedacht wurde. Beide Fresken traten übrigens an die Stelle zweier ruinierter Arbeiten des Ghirlandajo; es ist also wenigstens nicht undenkbar, dass die Kompositionen an das ältere Schema absichtlich angelehnt worden sind.

Auch der Sizilianer Tommaso Laureti setzt die Schule Michelangelos bis gegen das Ende des XVI. Jahrhunderts fort. Er ist der einzig namhafte unter den direkten Schülern Sebastianos del Piombo und hat, seiner vielseitigen Begabung entsprechend, sowohl im Altarbild wie im Fresko grossen Stils und in der perspektivischen Malerei Tüchtiges geleistet. Bald nach Sebastianos Tode muss er nach Bologna gegangen sein, wo man ihn aus einigen Bildern in den Kirchen als Nachahmer des schweren, trüben Kolorites seines Lehrers kennen lernt. Das imposanteste Werk ist fraglos der dreiteilige Hochaltar von S. Giacomo Maggiore mit dem im Fortissimo komponierten Mittelstück der Auferstehung Christi, das mit seinem starken Relief und der michelangelesken Muskulatur die weichlichen bolognesischen Michelangelo-Nachahmer in den Schatten stellt. In der gleichen Kirche eine einfach-monumentale Madonna in Wolken mit drei Heiligen unten, die ebenfalls mit ihren schweren Tiefen übertrieben rundplastisch modelliert erscheint. Laureti ist in Bologna ausserdem durch architektonisch-dekorative Leistungen hervorgetreten; es genügt an den Entwurf für den berühmten Neptunbrunnen vor dem Palazzo Comunale zu erinnern (1563 bis 1567), dessen plastische Teile Giovanni da Bologna ausgeführt hat. Im Palazzo Vizzani (heute Ranuzzi) rührt die (völlig ruinierte)

perspektivische Malerei einer Decke von ihm her, die von den Zeitgenossen bewundert und von Ignazio Danti in seinem Kommentar zur Perspektive Vignolas abgebildet wurde, den Späteren aber als zu schwer und zu ergrübelt galt.

Gregor XIII., der so manche Künstler aus seiner bolognesischen Heimat nach Rom zog, wo sie dann freilich grösstenteils wenig hervorgetreten sind, berief auch Laureti an den päpstlichen Hof und übertrug ihm eine der ehrenvollsten und zugleich gefahrbringendsten Aufgaben, die Ausmalung der Decke in der Sala di Costantino (Abb. 231). Infolge der langsamen Arbeitsweise des Künstlers verzögerte sich der Abschluss bis in das Pontifikat Sixtus' V., der ihn zur sofortigen Beendigung seiner Arbeit zwang (1585). Der allgemeine Eindruck war der einer starken Enttäuschung. Man hatte sich in Rom durch die einschmeichelnde Manier der Zuccari des Strengen und Herben gänzlich entwöhnt. Was Laureti bot, war bei aller Sonderbarkeit im einzelnen ein klar, selbst streng und kalt gegliedertes Ganzes: im Gewölbespiegel die starr symmetrische Ansicht eines kirchenartigen Innenraumes, in den Zwickeln in ruhiger Koordination je zwei (zu gross geratene) Sitzfiguren als Repräsentanten italienischer Landschaften streng geschlossene Figurengruppen in den Lünetten. Dazu war die Farbe von einer unerträglichen, an die späten Fresken Michelangelos erinnernden Härte.

Eine zweite, dankbarere Aufgabe gab Laureti Gelegenheit seinen Ruf wieder herzustellen. Es handelte sich um die Ausmalung eines Saales im Palazzo dei Conservatori, dessen Wände mit Geschichten der römischen Könige auszuschmücken waren. Auch hier blieb der Künstler seinem strengen Stile treu, vermied aber nach Möglichkeit die koloristischen Härten und die Missgriffe in den Proportionen, die der Decke des Konstantinssaales so geschadet hatten. Der Eindruck ist daher diesmal ein weitaus günstigerer; man muss anerkennen, dass es einem Künstler in so später Zeit gelungen ist, altrömische Geschichte mit einer Giulio Romano nicht fernstehenden Kraft und Monumentalität zu schildern. Welches Ansehen Laureti in Rom genoss, zeigt die Tatsache, dass er zum zweiten Princeps der Accademia di S. Luca gewählt wurde. Trotzdem hat er auf die allgemeine Entwicklung kaum irgendwelchen Einfluss geübt. Nur in der perspektivischen Malerei scheint er Nachahmer gefunden zu haben, wenigstens möchte das Deckenfresko von Tarquinio da Viterbo in der ersten Kapelle rechts von S. Marcello das Studium Lauretis beweisen.

Auf einem viel bescheideneren Gebiete hat Scipione Pulzone aus Gaeta (ca. 1550 bis ca. 1588) sicherlich allgemeiner gültige und darum heute weniger veraltete Werke geschaffen als mancher

der meistgefeierten Monumentalmaler seiner Zeit. Wenn irgendeinem, so ist es ihm gelungen, in seinen Bildnissen eine allem Virtuosentum abholde Einfachheit der Auffassung zu bewahren, eine ehrliche Naturtreue, die ihn doch niemals zu kleinlicher Naturabschrift verleitet hat. Sein Lehrer war Jacopino del Conte, von dem Pulzone die gute toskanische Zeichnung übernommen hat, ohne den

Abb. 232. Scipione Pulzone, Weibliches Bildnis
Rom, Galerie Barberini

etwas nervösen, kleinlichen Charakter seiner Linie nachzuahmen. Es hat indessen angesichts mancher seiner Werke, namentlich der religiösen Bilder, den Anschein, als habe Siciolante da Sermoneta kaum einen geringeren Eindruck auf ihn gemacht. Das leicht Verblasene der Körperformen, die weichliche, sackende Art des Gewandwurfes erinnert unverkennbar an Sermonetas Art. Pulzones Kolorit ist von einer an das frühe Cinquecento erinnernden Ungebrochenheit und naiven Freudigkeit des Lokaltones (Rot domi-

niert zumeist); oft erscheint es freilich bis zu einer unmalerischen Härte und kalten Glätte erstarrt. Die Fleischtöne verraten indes bei aller sorgfältigen Vertriebenheit der Modellierung ein starkes Bemühen den natürlichen Ausdruck des Inkarnates zu finden.

Bildnisse des Meisters, darunter viele von hohen kirchlichen Würdenträgern, sind noch heute in den grossen römischen Sammlungen ziemlich häufig. Gute Beispiele sind das weibliche Brustbild in der Galerie Barberini (Abb. 232), der Kardinal mit seinem Sekretär sowie der Astrolog in der Galerie Spada, die verschiedenen Kardinalsbildnisse der Galerien Corsini und Borghese sowie das charakteristische, freilich ziemlich steife und harte Gruppenbild einer vornehmen Familie im Palazzo Colonna (Abb. 233). In Pavia bewahrt das Collegio Ghislieri von ihm ein Bildnis Pius' V. Ausserhalb Italiens ist Pulzone in der Galerie von Chantilly mit einem signierten und 1578 datierten männlichen Porträt vertreten, das also aus seiner letzten Lebenszeit stammt und den ruhig-vornehmen Charakter seiner Bildniskunst ausgezeichnet charakterisiert. Montpellier besitzt (als „Domenichino", Nr. 740) ein Kardinalsporträt von seiner Hand, Besançon ein Brustbild des Antonio Granvella, auf dem der Ausdruck des Auges ungemein stark spricht. Ein weiteres Kardinalsbildnis befindet sich in der Nationalgalerie zu London, und zwar scheint hier die gleiche Persönlichkeit dargestellt wie auf dem Bilde der Galerie Corsini in Rom.

Es kann nicht überraschen, dass ein geborener Bildnismaler wie Scipione in einem Milieu, wo es um sein Fach nicht sonderlich gut bestellt war, mit Aufträgen überhäuft und ausserordentlich hoch bezahlt wurde. Alle Laien rühmten an seinen Bildern die unglaubliche Genauigkeit in der Nachbildung des Details, z. B. die Wiedergabe des Fensterkreuzes in den Pupillen der Augen, die Feinheit in der Ausführung der Haare usw. Die künstlerischen Qualitäten liegen natürlich in anderen Dingen, vor allem in der phrasenlosen und unbefangenen Auffassung und Charakterisierung der menschlichen Persönlichkeit, in der edlen Ruhe und ungezwungen vornehmen Haltung, die er seinen Modellen mitzuteilen weiss. Vorzüge dieser Art lassen über einen starken Mangel an Phantasie und Erfindung, über eine unleugbare Gleichförmigkeit in der malerischen Behandlung und gewisse Schwächen wie die oft schematisch und steif behandelten Hände hinwegsehen. Es ist indessen zu bedenken, dass Pulzone in der Blüte seiner Entwicklung, nur 38 Jahre alt, gestorben ist. Baglione versichert, dass er als Erscheinung von auffallender Schönheit gewesen sei und ein fürstliches Auftreten gehabt habe. Diese Mitteilung ist für das Verständnis seiner Kunst, zumal das ungesucht Repräsentative in seiner Bildnisgestaltung, von unzweifel-

haftem Interesse. Man denkt unwillkürlich an van Dyck und versteht es, dass ein Künstler von solcher Art den Fürsten und hohen kirchlichen Würdenträgern besonders genehm sein musste. Baglione erzählt, dass Pulzone sowohl an den neapolitanischen wie an den Florentiner Hof berufen worden ist. In Rom hat er ausser manchen hervorragenden Persönlichkeiten der Kurie und des Adels auch die damaligen Träger der Tiara — Pius V. und Gregor XIII. — porträtiert.

Abb. 233. Scipione Pulzone, Familienbild
Rom, Palazzo Colonna

Die einfache, phrasenlose Natürlichkeit, die in Pulzones Bildnissen den hervorstechendsten Zug bildet, zeigt sich in seinen wenigen religiösen Bildern kaum minder und unterscheidet sie scharf von den Arbeiten seiner manieristischen Zeitgenossen. Er betrat das Gebiet des kirchlichen Gemäldes mit einer allerdings noch recht unerfreulich steifen, aber ausdrucksvollen Kniefigur der hl. Magdalena in der Sakristei von S. Giovanni in Laterano. Unter den grösseren Arbeiten dieser Art, die eine gewisse Nüchternheit niemals ganz abstreifen und das gestellte Modell allzu deutlich

verraten, ragt als Hauptbild die Assunta in S. Silvestro al Quirinale hervor, als Gesamtkomposition zwar nicht vollkommen beherrscht und farbig von grosser Dunkelheit und Schwere, aber wohl

Abb. 234. Scipione Pulzone, Kruzifixus
Rom, S. Maria in Vallicella

durchdacht in allen Einzelheiten. Gelungener noch als bildliche Gestaltung und von schlichtem, starkem Ausdruck ist der Gekreuzigte mit Heiligen in S. Maria in Vallicella (Abb. 234). Nicht so erfreulich

dagegen das mit dem vollen Namen des Künstlers: Scipio Pulzonis Caietanus bezeichnete, von 1582 datierte grosse Altarbild einer Verkündigung, das im Magazin des Museo Nazionale zu Neapel auf-

Abb. 235. Scipione Pulzone, hl. Familie
Rom, Galerie Borghese

bewahrt wird. Einen eigenen Reiz besitzen in ihrer genrehaften Art die heiligen Familien des Künstlers, von denen die Galerie Borghese ein typisches Beispiel aufbewahrt (Abb. 235); eine ähnliche Verlobung der hl. Katharina befindet sich in der Sammlung Doria.

Gegenüber der nicht unbedeutenden Rolle, welche die bisher genannten aus dem Königreich Neapel stammenden Künstler in Rom spielten, treten zwei von Aquila gebürtige provinzielle Maler, Pompeo Cesura, genannt dell'Aquila († 1571) und Giuseppe Valeriani, sehr zurück. Von dem ersteren bewahrt die Kirche S. Spirito in Sassia eine wenig bedeutende Kreuzabnahme, während Aquila noch mehrere Altarbilder von ihm besitzt[1]). Die zahlreichen von Orazio de Santis nach Cesuras Entwürfen ausgeführten Stiche lehren ihn als einen Zeichner im Geschmack der verwilderten Richtung Perinos del Vaga kennen; er behandelt Gewandwurf, Hände usw. mit komischer Selbstgefälligkeit und Geziertheit, bekleidet seine heiligen Gestalten wie Hetären und lässt sie die verschrobensten Haltungen einnehmen. Phantasie und dekorative Begabung sind ihm nicht abzustreiten; es mangelt ihm aber an fester Direktive und feinerem Geschmack. Obwohl seine Tätigkeit weit bis in die zweite Hälfte des Jahrhunderts reicht, ist der im Grunde nie über die Begriffe der Raffael-Schule hinausgelangt. Noch weniger Bedeutung besitzt sein Landsmann Giuseppe Valeriani, der hauptsächlich für den Jesuitenorden tätig war und in seinen Altarbildern eine bis zur Karikatur missverstandene Nachahmung des Sebastiano del Piombo darbot: ein undurchdringliches Dunkel, überlebensgrosse Figuren mit mächtigen Köpfen, klotzigen Händen und Füssen usw.

Am Abschluss der künstlerischen Entwicklung Roms im XVI. Jahrhundert steht Giuseppe Cesari (1568 bis 1640), der nach dem unweit Cassino gelegenen Arpino meistens als der Cavaliere d'Arpino bezeichnet wird. Obwohl er in seinen Anfängen sich mit jenen schnellfertigen Effektmalern berührt, die unter Gregor XIII. die vatikanischen Loggien mit ihren gewandt hingeschriebenen Historietten ausschmückten, unterscheidet er sich von dieser ganzen Richtung von Hause aus durch einen selten gewordenen Sinn für edle Ruhe und Grösse. Im Gegensatz zu den Vertretern der Zuccari-Richtung liebt er eine lange, ungebrochen verlaufende Linie von einem gewissen vornehm melancholischen Duktus. Im Einklang damit steht es, dass die Modellierung der Körper und des Gewandwurfes bei ihm nicht mehr das ausschliessliche Streben nach starker, plastischer Rundung aufweist wie bei den Früheren, sondern etwas bewusst Flächiges hat. Auch in seinem sehr sorglich behandelten Helldunkel legt er es nicht, wie es z. B. im Baroccikreis

1) Darunter eine Ausgiessung des hl. Geistes im Spirito Santo, eine steilgeschichtete Hochaltarkomposition mit guter Verwendung eines apsidenartig abschliessenden Säulenportikus. Die Vorzeichnung befindet sich im Darmstädter Museum (A. E. 1318).

geschah, auf überraschende fleckenartige Effektwirkung an, sondern stellt grössere, tonig fein abgestufte Flächen nebeneinander. Dank diesen Eigenschaften haben die Werke des Cavaliere durchweg etwas aristokratisch Gehaltenes. Dabei sind sie meist durch eine sehr helle Farbenskala ausgezeichnet, deren delikate Einzeltöne allerdings manchmal allzu weichlich zueinander stehen.

Trotz seiner langen und weit ins XVII. Jahrhundert reichenden Tätigkeit hat sich Giuseppe im Charakter seines Stiles wenig verändert. Man kann allerdings im allgemeinen sagen, dass die früheren Arbeiten vor den späteren den Vorzug einer grösseren Frische und sorgfältigeren Vorbereitung haben. Die spätere Entwicklung verläuft in bedenklicher Weise ins Leere und affektiert Elegante. Aber schon in Cesaris ersten Werken finden sich alle wesentlichen Eigenschaften seiner leicht kenntlichen und einschmeichelnden, an feinerer Differenzierung hingegen armen Kunst. Von den eigentlichen Manieristen unterscheidet ihn die Tendenz zur Vereinfachung und Klärung der Bilderscheinung, das verhältnismässig seltene Vorkommen schwieriger Bewegungsmotive und starker Verkürzungen. Man möchte ihn, was den gemessenen Ernst mancher seiner Werke anlangt, mit Cristoforo Roncalli vergleichen. Im Stil beider ist eine gewisse Reaktion auf die Künstlichkeiten des Manierismus festzustellen, ähnlich wie sie gegen 1600 in Florenz wahrgenommen werden kann. Auch in Rom bekommt man für die Ausdruckskraft und Eleganz eines einfach-ruhigen Konturs, für die vornehme Wirkung einer einheitlich abgetönten Farbengebung erneutes Verständnis. So erstrebt denn die Darstellung selber, die bildliche Umsetzung eines heiligen oder profanen Vorganges, ebenfalls nicht mehr das Überraschende und „Kapriziöse", sondern das Klare, Beruhigte und Wohlabgewogene. Nicht selten wird auf primitive Gestaltungsformen wie die frontale symmetrische Anordnung zurückgegriffen. Man kann indessen schwerlich von einer archaisierenden Neigung bei Cesari sprechen, da er gelegentlich wieder mit sehr komplizierten kompositionellen Bildrechnungen überrascht. Vielmehr handelt es sich bei ihm um die neubelebte Erkenntnis der Bedeutung der Urelemente künstlerischer Vereinheitlichung — etwas, wofür das Verständnis im Laufe des Cinquecento mehr und mehr erloschen war.

Zum Reformator war der Cavaliere d'Arpino gleichwohl nicht geboren. Dazu fehlte es ihm sowohl an Ursprünglichkeit des künstlerischen Auffassens und Gestaltens wie an jener Charakterstärke, jenem leidenschaftlichen Glauben an ein neues Ideal, ohne den eine tiefe Wirkung auf die Mitwelt nun einmal undenkbar ist. Er zeichnete sich wohl durch Leichtigkeit des Schaffens, einen ungewöhn-

lichen Geschmack und Sinn für bildmässige Wirkung aus, war aber keine bis zu den Urformen der Dinge vordringende Natur, dazu unstet in der Arbeit, unberechenbar und von Launen und Stimmungen in hohem Grade abhängig. Gelegentlich — so berichtet Baglione — liess er Monumentalaufträge, die seiner Leitung anvertraut waren, völlig unmotiviert im Stiche und kümmerte sich wenig um den berechtigten Unwillen selbst der höchsten Würdenträger. Es hatte sogar zuweilen den Anschein, als arbeite er lieber für Leute niederen Standes als für Kardinäle, Päpste und Fürsten, obwohl sich diese nicht selten um seine Dienste aufs eifrigste bemühten. Clemens VIII. zumal zeichnete Cesari in jeder Weise aus. 1598 nahm er ihn, wie Sandrart berichtet, mit nach Ferrara, das damals durch die geschickte und bedenkenfreie Politik der Kurie dem Kirchenstaat zugefallen war, zwei Jahre hiernach machte er ihn zum Cavaliere di Cristo. Das enge Vertrauensverhältnis zwischen Papst und Künstler erlitt auch durch die lässige Art, wie Cesari das Hauptunternehmen Clemens', die Ausmalung des Querschiffs von S. Giovanni in Laterano, betrieb, keine Erschütterung. Es scheint allerdings, dass die Legende die familiären Beziehungen des Cavaliere zu seinem hohen Auftraggeber noch übertrieben und ausgeschmückt hat. So möchte man wenigstens denken, wenn man bei Sandrart liest, Clemens habe seinem Schützling eines Tages, als er von einem holländischen Kaufmann mit einem Fass guten Bieres regaliert worden war, ein Glas des in Italien so seltenen Stoffes angeboten. Giuseppe, dem der bittere Geschmack wenig behagte, hatte nach einigen Zügen dankend abgelehnt, worauf der Papst das Glas auf einen Zug geleert haben soll. Es ist schwer zu sagen (und freilich auch nicht eben von Wichtigkeit), ob Sandrarts Anekdote auf Wahrheit beruht. Für die grosse Meinung, die die Zeitgenossen von der Stellung Cesaris hatten, ist sie in jedem Fall sehr bezeichnend.

Dem angehenden Künstler war seine später so glänzende Laufbahn keineswegs vorgezeichnet. Er wuchs in sehr gedrückten Verhältnissen auf als Sohn eines aus Arpino gebürtigen schlechten Malers, der sich auch mit dem Kriegshandwerk beschäftigt haben soll, und einer Römerin Giovanna, deren Vater angeblich ein Spanier von vornehmer Abstammung gewesen ist[1]). Ob sich Giuseppe nach der Heimat seines Vaters „Arpinas" genannt hat, oder weil

1) Teilweise abweichend von Bagliones Angaben sind die merkwürdig genauen Daten bei Sandrart. Was dieser über Giuseppes Mutter sagt, klingt nicht unwahrscheinlich; für eine spanische Blutbeimischung des Arpinaten spricht sicherlich manches in seiner Kunst. Im übrigen verdient Baglione als bedeutend frühere und direktere Quelle das grössere Vertrauen.

er selber dort geboren war, bleibt ungewiss. Sicher scheint jedoch, dass er auch später noch mit diesem Ort vielfach zu tun gehabt hat, wie er denn im Königreich Neapel einige seiner Hauptwerke angeführt hat und von den Neapolitanern gern als einer der Ihrigen beansprucht wird. Seine erste künstlerische Erziehung erhielt er jedoch in Rom. Mit seinem frühreifen Talent half er seiner bedrängten

Abb. 236. Giuseppe Cesari, Gewölbefresken (1590)
Neapel, S. Martino (Chor)

Familie durch mannigfaltige Betätigung als Handlanger bei grösseren malerischen Unternehmungen. Als er dem Niccolò Circignani vorgestellt ward, um ihm bei den Loggien Gregors XIII. untergeordnete Dienste zu leisten, war er kaum ein Fünfzehnjähriger. Giuseppinos Begabung ward bald entdeckt; er trat in die Dienste des Papstes und erhielt binnen kurzem wichtigere Aufgaben sowie eine für sein Alter ungewöhnlich hohe Entlohnung.

Seine erste selbständige Arbeit war eine Figur in Chiaroscuro, mit der er in der Sala vecchia degli Svizzeri an die Seite der Zucchi, Nogari usw. trat. Der Gegenstand bildete eine Allegorie der Fatica in Gestalt Simsons, der die Tore von Gaza trägt — eine ziemlich rohe dekorative Leistung, aber ihrer Nachbarin, der Fortezza des Paris Nogari, durch eine gewisse Haltung immerhin überlegen. Ein ziemliches Aufsehen in der grösseren Öffentlichkeit erregte dann ein Lünettenfresko im Klosterhof der SS. Trinità de' Monti, eine figurenreiche Zeremoniendarstellung (Kanonisation des hl. Franciscus von Paola durch Leo X.). Cesari arbeitete hier wieder in der Nachbarschaft von Nogari und des jüngeren Pomarancio (Roncalli), von dem er stilistisch bis zu einem gewissen Grade abhängig scheint[1]). Unter dem Pontifikat Sixtus' V. ward der zwanzigjährige Künstler von Alessandro Farnese mit einer grossdekorativen Aufgabe betraut. Er erhielt einen Hauptanteil an der Ausmalung von S. Lorenzo in Damaso mit Historien in Überlebensgrösse. Leider sind diese Fresken, die von den Zeitgenossen hoch gefeiert wurden, einer Restaurierung des XIX. Jahrhunderts zum Opfer gefallen. Die Galerie in Prato bewahrt jedoch eine Darstellung des Martyriums der Heiligen Sixtus und Laurentius, die man als eine eigenhändige verkleinerte Wiedergabe eines der Fresken von S. Lorenzo ansehen darf[2]).

Noch im Jahre der Vollendung der Wandbilder für den Kardinal Farnese erhielt Giuseppino einen Ruf nach Neapel. Gegen Ende 1589 begann er die Ausschmückung der Chordecke der Kartäuserkirche von S. Martino. Es handelte es sich um eine Wölbung in gotischem Schema; die Stellung der Aufgabe war also für einen Künstler des ausgehenden XVI. Jahrhunderts weder einfach noch besonders verlockend. Die Art, wie sich Cesari mit dem Kreuzgewölbe abgefunden hat, ist — trotz aller unvermeidlichen Härten in der axialen Anordnung — äusserst geschickt (Abb. 236). Kolossalfiguren von Evangelisten und Kartäuserheiligen wechseln mit Historietten des Alten und Neuen Testaments ab, die auf das Sakrament der Hostie Bezug haben. Der Eindruck des Ganzen ist in seinem Zusammenklingen des Gold und Weiss der Stukkaturen mit den hellen Freskotönen bunt, heiter, bewegt und doch harmonisch. Namentlich die Historietten gehören in ihrem geistreichen, farbig akzentuierten Vortrag zu dem Erfreulichsten, was in dieser Gattung geleistet worden ist. Reicher noch ist die Disposition der Decke der Sakristei (Abb. 237).

1) Die übrigen in diesem Klosterhof tätigen Künstler waren Girolamo Massei, Giacomo Semenza und Marco da Faenza.

2) Nr. 39 des Katalogs. Das Bild trägt auf der Rückseite die Bemerkung, dass es für den Kardinal Alessandro Farnese 1589 gemalt sei, eine Übereinstimmung, die den Zusammenhang mit den Fresken in S. Lorenzo zu bestätigen scheint.

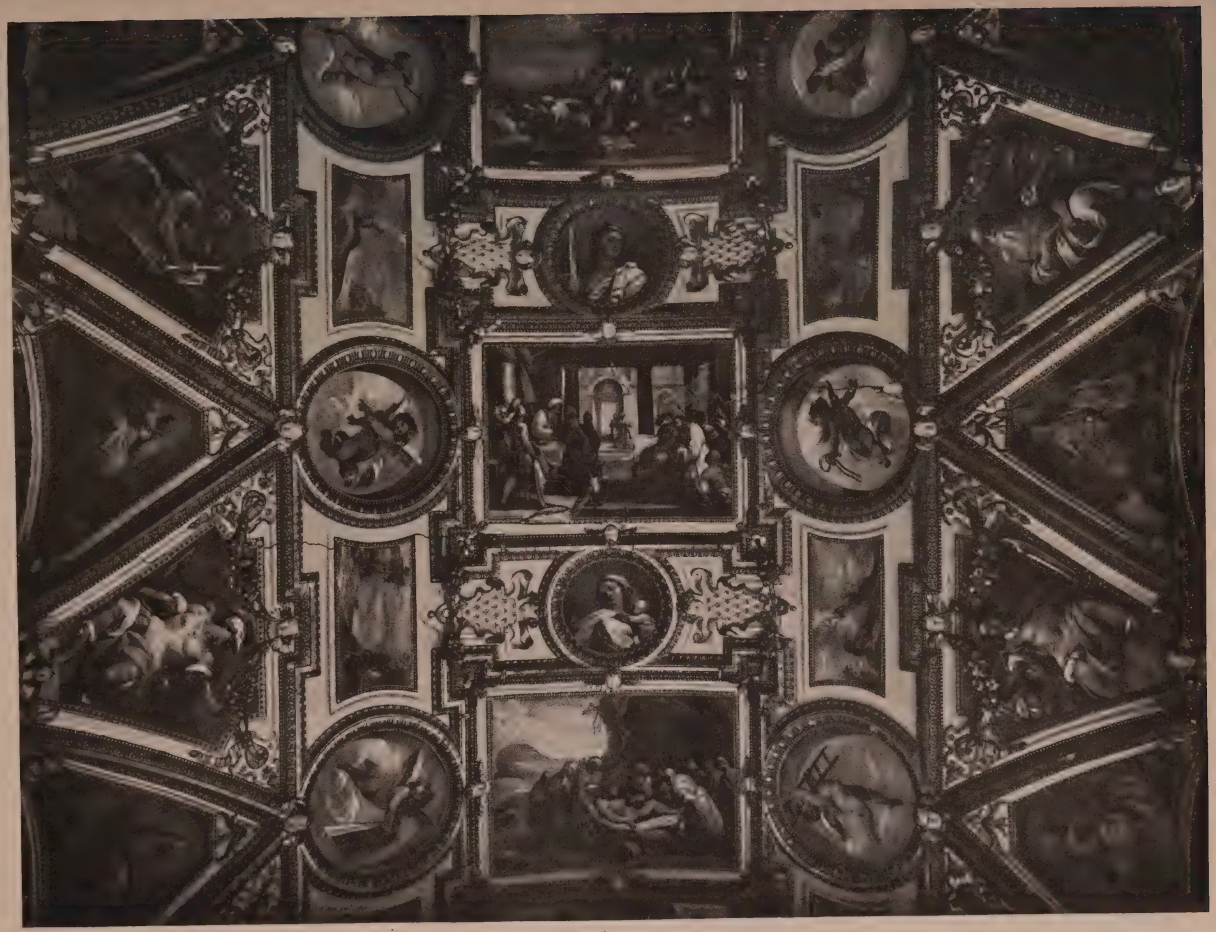

Abb. 237. Giuseppe Cesari, Freskodekoration der Sakristeidecke von S. Martino, Neapel

Es kam Cesari zustatten, dass er es diesmal mit einer zeitgenössischen Innenarchitektur zu tun hatte, die eine Gewölbeausbildung im Sinne des späteren Cinquecento aufwies. Wie er sich dieser angepasst, sie dekorativ weiterentwickelt und malerisch zu einer ebenso lebendigen wie wohlabgewogenen Einheit ausgestattet hat, verdient höchste Bewunderung. Den mittleren Teil des länglichen Gewölbespiegels nehmen fünf Historietten aus der Passion Christi ein, die kompositionell mehr gemessene Haltung und Würde aufweisen als die sorglos frei hingeschriebenen Bildchen an der Chordecke. Sie werden seitlich von je zwei Tondi in Form illusionistischer Ausschnitte begleitet, durch welche Engelputten mit Leidenswerkzeugen Christi hereinzuschweben scheinen[1]). Auch zwischen den einzelnen Historietten befinden sich (kleinere) Tondi mit allegorischen weiblichen Figuren, während die Zwischenräume zwischen den einzelnen Puttentondi durch längliche Landschaften mit biblischer Staffage ausgefüllt sind. In den acht Stichkappen sitzen alttestamentarische Gestalten in ungefährer Lebensgrösse (nach dem Vorbild der sixtinischen Decke); einzelne darunter, wie z. B. Jonas, von einer gesteigerten Grossartigkeit der Haltung.

Als Cesari 1591 nach Rom zurückkehrte, war seine Stellung im Ansehen der Zeitgenossen fest begründet. Es begann nun, namentlich seit der Thronbesteigung seines Gönners Clemens, eine Periode fruchtbarsten Schaffens. Eines der hervorragendsten Werke war die ca. 1592 ausgeführte Ausmalung des Gewölbes der Cappella Olgiati in S. Prassede (Abb. 238). Eine in ihrer einfach-edlen Monumentalität den Neapler Arbeiten durchaus entgegengesetzte Komposition! Der Spiegel der nicht grossen, aber ziemlich steilen Wölbung wird von einer Himmelfahrt Christi eingenommen, die mit ihren starken Verkürzungen ganz für die Untensicht berechnet ist. Dies knappe und konzis angelegte Mittelstück wird von grosszügig behandelten dekorativen Motiven wie Fruchtschnüren und dergleichen eingefasst; an den aufstrebenden Gewänden der Wölbung sitzen Propheten- und Sibyllengestalten von machtvoller Einfachheit der Haltung und Drapierung. Engel mit Spruchbändern runden das dekorative Ensemble ab, das in seiner Kühnheit und Geschlossenheit mit dem konventionellen Schema der Manieristen wenig mehr zu tun hat und schon ahnungsvoll zu den Grosstaten der Carracci hinüberweist.

Eine nebensächlichere, aber sympathische Arbeit aus der ersten Hälfte der neunziger Jahre ist die Dekoration einiger Soffitti in der Villa des Kardinals Aldobrandini in Frascati, eines Nepoten des Papstes. Sehr bezeichnend für den weichlich-sinnlichen Zug im Wesen

1) Etwa gleichzeitig tritt dieses Motiv in Rom bei den Alberti auf.

Cesaris sind hier namentlich die Darstellungen der Erschaffung Adams, des Sündenfalls und der Vertreibung aus dem Paradiese. Den Höhepunkt in der allgemeinen Anerkennung erreichte der Künstler gegen das Ende der neunziger Jahre. 1596 beauftragte ihn der römische Senat mit der Ausmalung der Wände des Salone im Konservatorenpalast (Abb. 239). Er führte damals das Fresko an der Stirnwand, die Auffindung von Romulus und Remus und das anstossende Riesenbild der Sabinerschlacht aus, das gewaltigste in Rom geschaffene Schlachtgemälde seit Giulio Romanos Wandbild

Abb. 238. Giuseppe Cesari, Gewölbefresken
Rom. S. Prassede (Cappella Olgiati)

im Konstantinssaal. Der Eindruck des hin- und herwogenden Kampfgetümmels ist hier in der Tat mit erstaunlicher Sicherheit getroffen, die Zeichnung der mannigfaltig bewegten Pferde verrät den passionierten Reiter, als den Baglione uns Cesari schildert. Dabei bleibt dem Wandbild der Charakter des Wohlgegliederten, dem Auge Angenehmen erhalten, in wohltuendem Gegensatz zu den schwer entwirrbaren Kompositionsknäueln Vasaris und selbst Salviatis (im Palazzo Vecchio zu Florenz).

Der Künstler war noch mit den Kapitolsfresken beschäftigt, als Clemens VIII. ihn zur Ausmalung des Querschiffs von S. Gio-

vanni in Laterano für sich in Anspruch nahm. Die Arbeit sollte zum Jubiläumsjahr 1600 vollendet sein, woraus jedoch infolge der unberechenbaren Launen Cesaris nichts wurde. Heute können die stark restaurierten Fresken nur noch mit Vorsicht beurteilt werden. Die von Giuseppe ausgeführte Himmelfahrt Christi überbietet die Arbeiten der Nebbia, Nogari usw. schon vermöge ihrer ungewöhnlich kolossalen Abmessungen. Arm an seelischem Ausdruck und dramatischer Wirkung, entschädigt sie für diesen Mangel in gewisser Weise durch die Vornehmheit und Ruhe der breit aufgehenden Komposition, durch die edle Haltung der Gestalten und den klaren, wohlerwogenen Gewandwurf. Indessen wird eine gewisse Veräusserlichung doch schon darin fühlbar.

Von der Thronbesteigung Pauls V. an geht es nun mit der Inspiration und Frische in den Arbeiten des Cavaliere langsam bergab. Infolge der revolutionären Tätigkeit Caravaggios und seiner Anhänger, nicht minder aber unter dem sich steigernden Eindruck der von Annibale Carracci ausstrahlenden Anregungen hört Cesari auf, im römischen Kunstschaffen ein Führer zu neuen Idealen zu sein. Konnte man die Werke seiner Frühzeit in gewisser Weise als Vorläufer der carraccesken Reform betrachten, so wird er nun mehr und mehr zu einer Personifikation des künstlerischen Rückschrittes. Wie sehr Erfindung und Natürlichkeit bei ihm nachgelassen haben, zeigt am deutlichsten die Nebeneinanderstellung der früheren und der ganz spät (1636) vollendeten Wandbilder im Konservatorenpalast. Schon der gegen 1610 geschaffene Kampf der Horatier und Curiatier fällt durch seine Starrheit und Leere gegen die etwa ein Jahrzehnt früher gemalte Sabinerschlacht erheblich ab. Noch schwächer sind dann die in den dreissiger Jahren ausgeführten Fresken (Gründung Roms, Numa übergibt den Vestalinnen das heilige Feuer und Raub der Sabinerinnen).

In der Cappella Paolina von S. Maria Maggiore ward dem Cavaliere die gefährliche Auszeichnung zuteil, neben Guido Reni aufzutreten, den er selber als eine Art Gegengewicht gegen die Naturalisten nach Rom gezogen haben soll. Er gab sich alle erdenkliche Mühe die schwierige Probe zu bestehen. Wirklich kann sich das grosse Fresko oberhalb des Altars mit der Madonna und dem hl. Gregor Thaumaturgos neben dem gefeierten Bolognesen mit Anstand behaupten; und auch die vier grossartig ernsten Propheten in den Pendentifs der Kuppel machen dem Cavaliere alle Ehre (um 1610 entstanden). Man kann sogar von einer gewissen Verwandtschaft der beiden Künstler hinsichtlich der von ihnen erstrebten Identität der Auffassung sprechen. Nur dass diese bei Reni auf einer weitaus breiteren Grundlage intensiven Naturerlebens ruhte als bei Cesari,

dem stets etwas Dünnes, Zimperliches in der Wiedergabe des Wirklichen anhaftet. Es ist — bei aller Gemeinsamkeit der Ziele — doch die von Grund auf verschiedene Sinnlichkeit zweier Generationen. Und welcher tiefreichende Einschnitt lag zwischen den beiden! Die ganze quellende barocke Saftigkeit und Süsse der Leiber eines Annibale Carracci war dem Jüngeren von früh auf ins Blut übergegangen. Cesari mit seinem auf das Flächige und schematisch Lineare ausgehenden Stil vermochte sich, unbeweglich wie er als Künstler geworden war, an diesem Quell nicht mehr zu verjüngen. Noch mehr musste er natürlich das ungestüme Drängen eines Caravaggio ab-

Abb. 239. Giuseppe Cesari, Salone des Konservatorenpalastes, Rom

lehnen, bei dem ihn nicht nur die Rücksichtslosigkeit des Charakters, sondern auch die künstlerischen Ziele abstiessen. Es war eine sonderbare Laune des Schicksals, dass es den gefährlichen Lombarden in Rom geradeswegs in die Werkstatt des Cavaliere verschlug. In der Tat: extremere Gegensätze im Künstlerischen wie im Menschlichen wären schwer unter einem Dache zu vereinigen gewesen. Dass sich zwischen Lehrer und Schüler bald eine wütende Feindschaft entspinnen musste, lag auf der Hand.

Wenn nun Cesari unter Paul V. noch einen ehrenvollen Platz neben den Bolognesen zu behaupten vermochte, so tritt er von ca. 1620 an ganz in den Hintergrund. Monumentalaufträge erhielt

er nur noch wenige. In der Kirche von Monte Cassino sollte er die Kuppelfresken ausführen, doch wurde ihm nach längeren Verhandlungen der Neapolitaner Belisario Corenzio vorgezogen. In Neapel war er für die Cappella del Tesoro im Dom ausersehen worden, hatte aber bis 1619 den Vertrag nicht eingehalten und ward daher durch Reni ersetzt.

Sehr erheblich war hingegen die Tätigkeit, die er im Altar- und Tafelbilde entfaltete. Er gehört zu den wenigen unter den römischen Manieristen, die das Staffeleibild kleinen und kleinsten Umfanges mit einer gewissen Vorliebe gepflegt haben. Hierin lässt er sich mit Zucchi vergleichen, dem er auch in der Bevorzugung des nackten menschlichen Körpersverwandt erscheint. Vielfach wiederholt er im kleinen Format allerdings nur die Kompositionen seiner Fresken, namentlich der Historietten, deren leicht beweglicher Stil sich naturgemäss zur Übertragung in das Tafelbild mässigen Umfanges besonders eignete. Im Altarbild ist Cesari nicht eben reich an neuen Gedanken gewesen. Nur zu häufig verflüchtigt sich hier das Dramatische und Charakteristische in eine gewisse sentimentale Verträumtheit und weichliche Zerflossenheit. Manchmal, aber immerhin ziemlich selten, erreicht er mit seinen begrenzten Mitteln einen überzeugenden Ausdruck von verklärt-überirdischer Hoheit und religiösem Pathos. Das gilt in besonderem Masse von der edlen, wiewohl von Affektation nicht freien Verkündigung in der Pinakothek des Vatikans (Abb. 240), deren feierlich bemessene Geste durch die Anmut der vier Engelputten in den Lüften aufs glücklichste gemildert wird. Recht steif und innerlich wenig belebt bleibt das frontal-symmetrische Schema des für die Neapeler Certosa (S. Martino) geschaffenen Kruzifixus. Auch die Krönung Mariä auf dem Altar des rechten Querschiffs der Chiesa Nuova (Rom), die unter Paul V. gemalt ist, hat in der Komposition und noch mehr im Kolorit etwas Starres und Kaltes. Ähnliches gilt von Werken wie der hl. Barbara in S. Maria Traspontina, dem Christus mit Johannes dem Täufer und dem Evangelisten in der Cappella dei Canonici von S. Giovanni in Laterano und der Darstellung im Tempel in der Chiesa Nuova, der manche weitere Altarbilder in römischen Kirchen anzuschliessen wären.

Eine vielfach wiederholte und variierte Komposition des Arpinaten ist eine in der neueren Literatur öfter erwähnte Conceptio immaculata. Das Hauptexemptar scheint jenes der Akademie von Madrid zu sein (Abb. 241), mit dem die Replik der Dresdener Galerie (bis auf die in Madrid grössere Bedeutung beanspruchende Landschaft und andere Nebensächlichkeiten) ziemlich übereinstimmt. Weitere Exemplare befinden sich im Museum von Sevilla, in San-

Abb. 240. Giuseppe Cesari, Verkündigung
Rom, Vatikanische Pinakothek

lucar (Conventò de la Merced) und — noch ohne die beiden unteren Engel — im Kloster Monte Cassino. In der Geschichte der spanischen Kunst hat dies bald dem Pacheco, bald dem Juan de

Abb. 241. Giuseppe Cesari, Conceptio immaculata
Madrid, Akademie

Ruelas gegebene Bild arge Verwirrung angestiftet[1]). Dabei spricht für die Urheberschaft Cesaris nicht nur der unzweideutige stil-

1) Vgl. E. Tormo im Boletin de la Sociedad española de Excursiones 1914, S. 190; A. L. Mayer, Die Sevillaner Malerschule, Leipzig 1911, S. 118 und Geschichte

kritische Befund, sondern auch eine aus verschiedenen vertrauenswürdigen Quellen fliessende historische Überlieferung. Das Exemplar von Monte Cassino trägt auf Grund der alten Klostertradition den Namen des Meisters, und dieses Zeugnis darf als um so einwandfreier gelten, als der Cavaliere, wie urkundlich feststeht, für die

Abb. 242. Giuseppe Cesari, Studie zur Immaculata (Rötelzeichnung)
Berlin, Kupferstichkabinett

Mönche des Arpino benachbarten Konvents häufig tätig gewesen ist. Hierzu kommt die Tatsache, dass das Berliner Kupferstichkabinett den die Hauptsachen bereits festlegenden ersten Entwurf der Komposition

der spanischen Malerei, Leipzig 1913, II, S. 145f.; C. Justi, Velazquez, Bonn 1888, I, S. 53 (hier allein ist das wichtige Exemplar von Monte Cassino erwähnt).

ebenfalls unter dem richtigen Autornamen bewahrt (Abb. 242). Endlich — und dieser Umstand entbehrt nicht einer gewissen Ironie —: auch das Hauptexemplar in Madrid trug, bevor es der Segnungen der modernen Kunstkritik teilhaftig ward, traditionell bereits die richtige Benennung!

Ihrem künstlerischen Wert nach verdient die Conceptio kaum die ausführliche Literatur, die sich im Laufe der Zeit um sie gerankt hat. Interessant ist sie in gegenständlicher Hinsicht als Fortsetzung jener Reihe von Darstellungen der Empfängnis, die von Vasari und Zuccari über Vanni und Casolani zu dem Typus des XVII. Jahrhunderts hinüberleiten. Der Cavaliere stellt sich zu dem Überwiegen der verstandesmässigen „Invenzione" in den frühesten Immaculatabildern in einen offenbaren Gegensatz; er drängt mehr nach der Seite des Unmittelbaren, Inspirierten, wie er denn überhaupt eine gewisse Gehaltenheit des religiösen Pathos besitzt, die zu seinem Thema eigentümlich gut stimmt und der spanischen Empfindungsweise seltsam nahekommt. Man kann darin vielleicht eine Folge seiner hypothetischen spanischen Blutbeimischung sehen; wahrscheinlicher klingt indessen die Vermutung, dass er die in Spanien befindlichen Bilder in direktem Auftrag und gewollter Anpassung an das spanische Empfinden geschaffen hat. Er war am Madrider Hofe jedenfalls sehr bekannt und wurde z. B. noch 1630 zur Mitarbeit an einer Serie grösserer Gemälde aufgefordert, an der die zwölf angesehensten italienischen Maler beteiligt waren, meist ausgesprochene Seicentisten wie Reni, Sacchi, Guercino, Domenichino, Lanfranco usw. Die Serie ist jedoch niemals in den Besitz des Auftraggebers, Philipps IV., gelangt. Auch mit kleineren Aufträgen für den König ward der Cavaliere häufig bedacht[1]). Ebenso genoss er in Deutschland und Frankreich, wohin er den apostolischen Legaten Pietro Aldobrandini 1600 begleitete, früh ein bedeutendes Ansehen. Heinrich IV. und Ludwig XIII. bezeugten ihm durch Aufträge auf religiöse Andachtsbilder und in anderer Weise ihre Gunst.

Einen ausserordentlich dankbaren Kreis von Verehrern fand der Künstler in Neapel und seinem Gebiet. Ausser den bereits genannten grösseren Arbeiten befinden sich in der Certosa von S. Martino noch eine Heimsuchung und eine Darstellung im Tempel, in der Sakristei von S. Filippo Neri der mittelgrosse stehende hl. Sebastian. Aus Neapel stammt auch eine stark diskutierte und nacheinander verschiedenen Meistern zugeschriebene Grablegung Christi, die heute im Berliner Kaiser-Friedrich-Museum aufbewahrt wird (Abb. 243). Diese in ihrer konzentrierten Wucht unleugbar eindrucksvolle, aber

1) Über Bilder Cesaris für spanische Kirchen vgl. Justi, Velazquez I, S. 71.

früher stark überschätzte Komposition ist eine für Giuseppe höchst bezeichnende Schöpfung: grandios in der Erscheinung, obwohl bedenklich an das Starre und Leere streifend. Das Kolorit ist, wie z. B. auch in dem ebengenannten hl. Sebastian, sehr düster und dem tragischen Gegenstand wirkungsvoll angepasst.

Abb. 243. Giuseppe Cesari, Beweinung Christi
Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum

Die Zahl der für Privatleute geschaffenen kleineren Tafelbilder Cesaris muss sehr beträchtlich gewesen sein. Noch heute gibt es Werke dieser Art innerhalb wie ausserhalb Italiens in vielen Museen und Privatsammlungen. Das Museo Nazionale in Neapel besitzt einige charakteristische Stücke: einen von Engeln emporgetragenen hl. Benedikt (Oval), zwei reizvolle Engelreigen (gleichfalls Ovale), einen hl. Michael und ein Noli me tangere, wozu Lanfranco das

Gegenstück, Jesus und die Samariterin, geschaffen hat. Mit grosser Liebe ausgeführt, aber hart und bunt im Kolorit ist die Auferweckung des Lazarus in der Galerie Corsini zu Rom. Es ist der Typ der Freskohistoriette, ins Tafelbild übertragen. Das gleiche wäre von der Gefangennahme Christi zu sagen, die in der Galerie Borghese und in Cassel existiert und bei welcher der Zusammenhang mit einer der Historietten der Sakristei von S. Martino zu Neapel unverkennbar ist. Auch die Vertreibung aus dem Paradies (Louvre; Turiner Galerie) ist aus der betreffenden Historiette der Villa Aldobrandini in Frascati abgeleitet[1]).

Freier noch als im religiösen Staffeleibilde bewegt sich Cesari auf dem Gebiete des Antiken, zumal des Mythologischen. Sehr bekannt ist seine oft wiederholte, äusserst gefällige Befreiung der Andromeda, von der die Gemäldegalerie in Wien ein signiertes und 1602 datiertes Exemplar besitzt[2]). Häufig ist ferner die Verwandlung des Aktäon mit ihrer Fülle weiblicher Nacktheit (Louvre; Museum in Budapest). Einen ganz ausserordentlichen Liebreiz entfaltet der Künstler dort, wo er in seiner geschmackvollen Miniaturtechnik ganz winzige Kupferplatten bemalt. Er nimmt es hierbei an Feinheit mit den Niederländern auf, übertrifft sie sogar noch durch die graziöse Leichtigkeit des Pinsels und die duftige Zartheit des Kolorits. Als Beispiele seien hervorgehoben: der in ganz lichten Farben frei und dabei höchst liebevoll behandelte kleine Ganymed auf Wolken im Konstanzer Wessenberg-Museum (als „Art Albanis") und die beiden romantischen Darstellungen aus der Welt des mittelalterlichen Epos in der Sammlung Giovanelli zu Venedig, die mit ihrem Reichtum an fein beobachteten Einzelheiten zu dem Inspiriertesten gehören, das es in kleinem Format von Cesari gibt. Auch Themen der altrömischen Geschichte kommen vor. Die in der Galerie Borghese aufbewahrte Reiterschlacht ist zwar in der Hauptsache nur eine freie Bearbeitung des Wandbildes im Kapitol, enthält aber doch auch gut erfundene neue Motive. Andere Kompositionen aus der Welt der römisch-griechischen Geschichte und Mythologie könnten hier noch mit Leichtigkeit angereiht werden. Dazu kommen noch die zahllosen fein behandelten Zeichnungen, die fast in allen grösseren Handzeichnungssammlungen anzutreffen sind, meist in kombinierter Rötel-Kreide-Technik. Auch unter ihnen befindet sich viel vollkommen bildmässig Durchgeführtes.

Nicht selten sind Cesaris kleinere Bilder geeignet uns seinen Ruf als Manieristen beinahe vergessen zu lassen. Es ist damit ähnlich be-

1) Kompositionsstudie in Kreide und Rötel im Wallraf-Richartz-Museum zu Cöln.
2) Schöne Vorzeichnung dazu in Venedig (Akademie Nr. 239).

stellt wie mit seinen Historietten, die durch ihre natürliche Frische und klare Bildmässigkeit von denen der voraufgehenden Generation so vorteilhaft abstechen. Allein auch in seinen erfreulichsten Leistungen verschwinden die Merkmale der Manier niemals völlig. Stereotype

Abb. 244. Giuseppe Cesari. Vertreibung aus dem Paradies
Paris, Louvre

Züge, an denen man ihn nur zu leicht erkennt, sind der wie flachgedrückt, ja gepresst wirkende Faltenwurf des Gewandes, ferner die damit zusammenhängende eigentümlich scharf abgesetzte Art seiner Schattenführung, ganz besonders aber jenes weichliche Helldunkel, das etwas so ungemein Ermüdendes hat.

Es ist eine jener nicht seltenen historischen Seltsamkeiten, dass der letzte Vertreter eines überwundenen Zeitalters die Schöpfer der neuen Ideale mit boshaft anmutender Zähigkeit überdauert hat. Caravaggio und Annibale Carracci sind bereits 1609 gestorben, Ludovico Carracci zehn Jahre später, Cigoli 1613. Sogar die jüngere Generation der Bolognesen, Domenichino und Reni, hat nicht nennenswert länger als der Arpinate gelebt. Innerhalb so viel neuartiger Bestrebungen ist Cesari in der Hauptsache der gleiche geblieben. Er trägt dem Geschmacke der neuen Zeit zwar in gewisser Weise Rechnung, aber seine Gesinnung bleibt in der römischen Spätrenaissance haften. Einzig mit Guido Reni hat er im Streben nach Eleganz der Linie und Grazie der Bewegung eine gewisse Verwandtschaft: beide Meister entarten leicht in Geziertheit und Affektation. Aber zwischen den beiden öffnet sich eine doppelte Kluft: zwei Epochen und zwei Rassentemperamente stehen sich in dem Bolognesen und dem beweglichen Süditaliener gegenüber. Zwei Welten, ähnlich beim ersten Eindruck, innerlich aber unüberbrückbar voneinander geschieden.

Abb. 245. F. Zuccari, Porta Virtutis (zu S. 460)
Frankfurt, Städelsches Institut

BIBLIOGRAPHIE UND REGISTER

BIBLIOGRAPHIE

*Die mit ** bezeichneten Bücher sind Hauptquellenwerke. Die übrigen für die römisch-florentinische Spätrenaissance besonders wichtigen Arbeiten sind durch einen * hervorgehoben.*

D'Achiardi, Pietro, Sebastiano del Piombo, Rom 1908.

Angeli, Diego, Le chiese di Roma, Rom o. J.

* **Armenini,** Gio. Battista, Dei veri precetti della pittura, Ravenna 1587.

** **Baglione,** Giovanni, Le Vite de' Pittori, Scultori ed Architetti dal Pontificato di Gregorio XIII del 1572 in fino a' tempi di Papa Urbano VIII nel 1642, Rom 1642.
(Das Hauptquellenwerk für die Kunst des späteren römischen Cinquecento, in der Darstellung sehr trocken und rein biographisch-tatsächlichen Charakters.)

** **Baldinucci,** Filippo, Notizie de' Professori del Disegno da Cimabue in qua, Florenz 1681—1688 und 1702—1728.
(Wichtig für die florentinischen Künstler seit Vasari, insbesondere Poccetti, Santi di Tito, Passignano.)

(**Barocci,** Federico), Studi e notizie su F. B., a cura della Brigata urbinate degli Amici dei Monumenti, Florenz 1913.
(Beiträge u. a. von Calzini, Cantalamessa, Hermanin, Muñoz, di Pietro, A. und L. Venturi. Mit einem bibliographischen Versuch über Barocci von Corrado Ricci).

Bartoli, Francesco, Notizia delle pitture, sculture ed architetture d'Italia, Venedig 1776 bis 1777.

Bartsch, Adam, Le peintre-graveur, Vol. XIV—XVII, Wien 1813—1818.

Bassermann-Jordan, Die dekorative Malerei am bayerischen Hofe, München 1909.

** **Bellori,** G. P., Vite de' Pittori, Scultori ed Architetti moderni, Rom 1672.

Berenson, Bernhard, The drawings of the Florentine Painters, London 1893.

Bertolotti, A., Artisti lombardi a Roma nei secoli XV, XVI e XVII, Mailand 1881.

— Artisti urbinati a Roma, Venedig 1881.

— Artisti bolognesi, ferraresi ecc. in Roma, Bologna 1886.

— Federico Zuccari, Perugia 1876.

* **Birch-Hirschfeld,** Karl, Die Lehre von der Malerei; ein Beitrag zur Geschichte der Malerei des Cinquecento. Leipziger Dissertation 1911.

* **Bocchi-Cinelli,** Bellezze della Città di Firenze, Florenz 1677.

Borgati, M., Castel S. Angelo in Roma; Storia e descrizione, Rom 1890.

Borghesi-Banchi, Nuovi documenti per la Storia dell' Arte Senese, Siena 1898.

** **Borghini,** Raffaello, Il Riposo, in cui della Pittura e della Scultura si favella. Florenz 1584.
(Schöpft für die Florentiner Künstler bis ca. 1560 in der Hauptsache aus Vasari. Von 1560—1580 als wichtige Quelle zu bewerten. Borghini ist ausserdem für die um 1580 in Florenz massgebenden literarisch-ästhetischen Gesichtspunkte sehr aufschlussreich.)

Bottari, Giovanni, Raccolta di lettere sulla pittura, scultura ed architettura, fortgesetzt von **Ticozzi,** Mailand 1822—1825.

Brinckmann, A. E., Die Baukunst des XVII. und XVIII. Jahrhunderts in den romanischen Ländern, Berlin-Neubabelsberg 1915.

Brogi, F., Inventario generale degli oggetti d'arte della provincia di Siena, Siena 1897.

Burckhardt, Jacob, Der Cicerone, 8. Aufl. Leipzig 1909.
— Geschichte der Renaissance, 4. Aufl. (Geschichte der neueren Baukunst I.) Stuttgart 1904.

Callari, I palazzi di Roma e le case di pregio storico ed artistico, Rom 1907.
Caravita, Andrea, I codici e le arti a Monte Cassino, Monte Cassino 1869.
Carder, R. V., The life of Giorgio Vasari. A Study of the later Renaissance in Italy, London 1913.
Cellini, Benvenuto, Vita di B. C., kritische Ausgabe von O. Bacci, Florenz 1901.
Chattard, Gio. Pietro, Nuova descrizione del Vaticano, Rom 1762.
Clapp, Fr. Mortimer, Les dessins de Pontormo, Paris 1914.
Conti, Cosimo, La prima reggia di Cosimo I., Florenz 1893.
— Ricerche storiche sull' arte degli Arazzi in Firenze, Florenz 1875.

Delaborde, Marc-Antoine Raimondi, Paris o. J.
* **Dolce**, Ludovico, Dialogo della Pittura intitolato l'Aretino, Venedig 1557; deutsche Ausgabe von Cajetan Cerri mit Einleitung von R. Eitelberger, Wien 1871; Ausgabe mit kritischen Anmerkungen von Guido Battelli, Florenz 1910.
— Dialogo nel quale si ragiona delle qualità, diversità e proprietà de' colori, Venedig 1565.
* **Dollmayr**, H., Raffaels Werkstätte, Jahrbuch der Kunstsammlungen des A. Kaiserhauses, Wien 1895.
de Dominici, Bernardo, Vite de' pittori, scultori e architetti napolitani, Neapel 1742 bis 1745.
Doni, Antonio Francesco, Disegno partito in più ragionamenti ne' quali si tratta della pittura, Venedig 1549.

Ebe, G., Die Spätrenaissance, Berlin 1886.
* **Etruria pittrice** ovvero Storia della pittura toscana dedotta dai suoi monumenti che si esibiscono in stampa, Florenz 1791 und 1793.

Faloci-Pulignoni, Michele, Il Duomo di Foligno, Foligno 1908.
* **Fantozzi**, Nuova Guida della città e contorni di Firenze, Florenz 1850.
Ferretti, Memorie storico-critiche dei pittori anconitani, Ancona 1883.
Ferri, Nerino, Catalogo riassuntivo della Raccolta di disegni antichi e moderni posseduta dalla R. Galleria degli Uffizi di Firenze, Rom 1890.
Flamini, F., Il Cinquecento (in Storia letteraria d'Italia), Mailand 1903.
Friedländer, Walter, Das Kasino Pius' IV., Leipzig 1912.
Fumi, L., Il Duomo di Orvieto, Rom 1891.
Furno, A., La vita e le rime di Angelo Bronzino, Pistoja 1902.

Gamurrini, G. F., Descrizione delle opere eseguite in Arezzo da G. Vasari, Arezzo 1911.
Gaye, Giovanni, Carteggio inedito d'artisti dei secoli XIV., XV. e XVI. pubblicato ed illustrato dal Dott. G. G., Florenz 1840.
Goldschmidt, Fritz, Pontormo, Rosso und Bronzino. Ein Versuch zur Geschichte der Raumdarstellung, Leipzig 1911.
Gsell-Fels, Th., Rom und die Campagna (Meyers Reisebücher), 6. Aufl., Leipzig 1906.
Gualandi, M. A., Memorie originali italiane risguardanti le belle arti, Bologna 1840 bis 1845.
— Nuova raccolta di lettere sulla Pittura, Scultura ed Architettura, Bologna 1841.
Guhl, Ernst, Künstlerbriefe, Berlin 1853 und 1856; umgearbeitet und vermehrt von A. Rosenberg, Berlin 1880.
* **Gurlitt**, Cornelius, Geschichte des Barockstiles in Italien (Geschichte der neueren Baukunst V), Stuttgart 1887.

de Hollanda, Francisco, Vier Gespräche über die Malerei, geführt zu Rom 1538. Erläutert und herausgegeben von Joaquim de Vasconcellos (Quellenschriften für Kunstgesch. N. F. Bd. IX), Wien 1899.

Hoogewerff, G. I., Nederlandsche Schilders in Italië in de XVI^e Eeuw, Utrecht 1912.
Horst, Carl, Barockprobleme, München 1912.
Jacobsen, Emil, Sodoma und das Cinquecento in Siena, Strassburg 1910.
***Justi,** Carl, Michelangelo. Beiträge zur Erklärung der Werke und des Menschen, Leipzig 1900.
*— Michelangelo. Neue Beiträge zur Erklärung seiner Werke, Berlin 1909.

***Kallab,** Wolfgang, Vasari-Studien. Aus dem Nachlass herausgegeben von J. v. Schlosser (Quellenschriften für Kunstgeschichte N. F. Bd. XV), Wien 1908.
(Unvollendetes Werk, durch die mit vorbildlicher Sorgfalt bearbeiteten Regesten zur Biographie Vasaris von grundlegender Bedeutung für diesen sowie für die Kenntnis des gesamten Florentiner Kunstlebens um 1530—1570.)
Krohn, Mario, Italienske Billeder i Danmark, Kopenhagen-Kristiania 1910.
Krommes, R. H., Studien zu Federigo Barocci, Leipzig 1912.

Lafenestre und **Richtenberger,** Florence (La peinture en Europe), Paris o. J.
— — Rome (La peinture en Europe).
Vol. I: Le Vatican, les Eglises, Paris 1903.
Vol. II: Les Musées, les Collections particulières, les Palais, Paris 1905.
Lanciani, R., Storia degli Scavi di Roma, Rom 1902—1908.
****Lanzi,** Luigi, Storia pittorica della Italia dal Risorgimento delle Belle Arti fin presso al fine del XVIII. secolo, Florenz 1792 (Urausgabe), ergänzt und verbessert in den Ausgaben Bassano 1796, Bassano 1809, Pisa 1815, Bassano 1818, Mailand 1823. Ins Deutsche übersetzt von Adolph Wagner und mit (durchgehends recht schulmeisterlichen) Anmerkungen von J. G. v. Quandt versehen, Leipzig 1830.
(Die erste mit moderner Kritik geschriebene historische Darstellung der gesamten italienischen Malerei. Der entwicklungsgeschichtliche Gedanke tritt trotz eines gewissen Festhaltens am Überlieferten bereits klar in die Erscheinung. Lanzis besondere Vorzüge sind Weite des Blickes, scharfes künstlerisches Urteil, gleichmässig gute Kenntnis der literarischen Quellen und des Denkmälerschatzes. Eine Diktion von der scharfen Prägnanz und der Geschliffenheit des italienischen Klassizismus unterstützt den ausserordentlichen Eindruck des als Gesamtleistung nicht wieder erreichten Werkes. — Die Epoche der Spätrenaissance in Florenz findet man im Bd. I dargestellt, den gleichen Zeitraum in Rom im Bd. II [beide Male als Schluss der „Epoca seconda" und als „Epoca terza"].)
Letarouilly, P., Les édifices de Rome moderne, Paris 1868.
— Le Vatican et la basilique de St. Pierre de Rome, Paris 1878—1882.
***Lomazzo,** Gio. Paolo, Trattato dell' Arte della Pittura, diviso in sette libri, Mailand 1585.
*— Idea del Tempio della Pittura, Mailand 1590.
Luzi, Ludovico, Il Duomo d'Orvieto descritto ed illustrato, Florenz 1866.

Maccari, Enrico, Il Palazzo di Caprarola, Rom o. J.
— Graffiti e Chiaroscuri esistenti nell' esterno delle case di Roma, Rom.
Magherini-Graziani, L'Arte in Città di Castello.
Majocchi e **Moiraghi,** Gli affreschi di Cesare Nebbia e Federico Zuccari nel Collegio Borromeo, Pavia 1908.
***Malvasia,** C. C., Felsina Pittrice, Bologna 1678.
Mander, Carel van, Het Leven der doorluchtighe Nederlandtsche en Hoogduytsche schilders, Haarlem 1604.
Marchio, Vincenzo, Il Forestiere informato delle cose di Lucca, Lucca 1721.
Mayer, Anton, Das Leben und die Werke der Brüder Matthäus und Paul Brill, Leipzig 1910.
Mazzolari, J., Le Reali Grandezze dell' Escuriale di Spagna, Bologna 1648.
Mellini, Descrizione dell' Apparato per le Nozze di Francesco de' Medici, Florenz 1566.

Messeri-Calzi, Faenza nella Storia e nell' Arte, Faenza 1909.
Milanesi, Gaetano, Documenti per la Storia dell' Arte senese, Siena 1854.
Missirini, Melchior, Memorie della Romana Accademia di S. Luca, Rom 1823.
Morrona, Alessandro, Pisa illustrata nelle Arti del disegno, Pisa 1787—1793.
Mucci, Guido, Nuova Guida della Città di Siena, Siena 1822.

Nagler, Neues allgemeines Künstler-Lexikon, München 1835—1852.

Orbaan, J., Stradanus te Florence, Rotterdam 1903.
— Sixtine Rome, London 1911.
Orlandi, Pellegrino, Abbecedario Pittorico, Bologna 1719.
— — verbessert und erweitert von P. Guarienti, Venedig 1753.

Pascoli, L., Vite de' Pittori, Scultori ed Architetti Perugini, Rom 1732.
* **Pastor,** Ludwig von, Geschichte der Päpste seit dem Ausgang des Mittelalters, Freiburg i. Br.
Bd. IV: Geschichte der Päpste im Zeitalter der Renaissance und Glaubensspaltung von der Wahl Leos X. bis zum Tode Klemens' VII., Freiburg 1906—1907.
Bd. V: Geschichte Pauls III., Freiburg 1909.
Bd. VI: Geschichte der Päpste im Zeitalter der katholischen Reformation und Restauration. Julius III., Marcellus II. und Paul IV., Freiburg 1913.
(Die Kapitel über die Kunstpflege am päpstlichen Hof enthalten wichtiges tatsächliches Material.)
Patzak, Bernhard, Die Villa Imperiale bei Pesaro, Leipzig 1908.
(Reich an Einzelbeiträgen zur Kenntnis der Malerei des Cinquecento in den Marken.)
Pecci, Gio. Antonio, Ristretto delle cose più notabili della città di Siena, Siena 1759.
* **di Pietro,** Filippo, Disegni sconosciuti e disegni finora non identificati di Federigo Barocci negli Uffizi, Florenz 1913.
Pino, Paolo, Dialogo di Pittura, Venedig 1548, neu herausgegeben von M. Jordan, Leipzig 1872.
Platner, Bunsen und **Gerhard,** Beschreibung der Stadt Rom, Stuttgart und Tübingen 1825—1842.
Prenner, Gio. Gasp., Illustri fatti Farnesiani coloriti dai fratelli Zuccheri, intagliati in rame, Rom 1748.

Quilliet, Le Arti italiane in Ispagna, Rom 1825.

Ramdohr, Fr. W. von, Über Malerei und Bildhauerarbeit in Rom, Leipzig 1787.
* **Ranke,** Leopold von, Die römischen Päpste in den letzten vier Jahrhunderten, Erstausgabe 1845.
— Zur Geschichte der italienischen Poesie, Berlin 1835.
Rée, Peter Candid, Leipzig 1885.
Reiset, Notice des dessins du Louvre, Paris 1878.
Reumont, A. v., Geschichte der Stadt Rom, Berlin 1870.
— Geschichte Toscanas seit dem Ende des florentinischen Freistaates, Gotha 1876.
* **Ricci,** Amico, Memorie storiche delle Arti e degli Artisti della Marca di Ancona, Macerata 1834.
— Corrado, Volterra (In „Italia artistica"), Bergamo 1905.
Richa, Giuseppe, Notizie istoriche delle Chiese fiorentine, Florenz 1762.
* **Ridolfi,** Carlo, Le Maraviglie dell' Arte, ovvero le vite degl' illustri pittori veneti, e dello Stato, Venedig 1648. Neuausgabe (mit wertvollem kritisch-historischen Apparat) von Detlev Frhrn. v. Hadeln, Berlin 1914 (Parte prima).
Riegl, Alois, Die Entstehung der Barockkunst in Rom. Akademische Vorlesungen, Wien 1908.

Rigoni, C., Catalogo della R. Galleria degli Arazzi, Florenz-Rom 1884.
Rodocanachi, E., Le Capitole Romain antique et moderne, Paris 1904.
— Le Château de Saint-Ange, Paris 1909.
— Rome au temps de Jules II et de Léon X, Paris 1912.
Rolfs, Wilhelm, Geschichte der Malerei Neapels, Leipzig 1910.

***Sandrart**, Joachim von, Teutsche Academie der edlen Bau-, Bild- und Mahlerey-Künste, Nürnberg 1675.
Scannelli, Francesco, Il Microcosmo della Pittura, Cesena 1657.
Schaeffer, Emil, Das Florentiner Bildnis, München 1904.
***Schmarsow**, August, Barock und Rokoko, Leipzig 1897.
*— Federigo Barocci, ein Begründer des Barockstils in der Malerei, Leipzig 1909, und Federigo Baroccis Zeichnungen, Leipzig 1909ff.
Schmerber, Hugo, Betrachtungen über die italienische Malerei im XVII. Jahrhundert, Strassburg 1906.
Schulze, Hanns, Die Werke Angelo Bronzinos, Strassburg 1911.
Scoti-Bertinelli, Ugo, Giorgio Vasari scrittore, Pisa 1905.
Sebastiani, Leopoldo, Descrizione del nobilissimo Palazzo di Caprarola, Rom 1791.
Solerti, Angelo, Le origini del melodramma, Turin 1903.
— Gli albori del melodramma, Mailand-Palermo 1904—1905.
Spingardi, J. E., La critica letteraria nel Cinquecento, Bari 1905.
Steinmann, Ernst, Die sixtinische Kapelle, München 1904—1905.
Strzygowski, Josef, Das Werden des Barock bei Raffael und Correggio, Strassburg 1898.

Taja, Agostino, Descrizione del Palazzo Apostolico Vaticano, Rom 1750.
***Thieme-Becker**, Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart, Leipzig 1907ff.
***Thode**, Henry, Michelangelo und das Ende der Renaissance, Berlin 1902—1908.
Ticozzi, Stefano, Dizionario dei pittori dal rinnovamento delle Belle Arti fino al 1800, Mailand 1818.
Tietze, Hans, Die Methode der Kunstgeschichte, Leipzig 1913.
Tiraboschi, Girolamo, Storia della Letteratura italiana, Rom 1782—1797 (2. Ausgabe).
(Für die Kunstliteratur des XVI. Jahrhunderts vgl. T. VII, P. II, 1. III § 61, p. 500ff.)
***Titi**, Filippo, Nuovo studio di pittura, scultura ed architettura nelle chiese di Roma, Rom 1708. (Erste Ausgabe Rom 1686.)
(Titis Werk ist für die römische Guidenliteratur grundlegend. Es ist während des XVIII. Jahrhunderts in zahlreichen erweiterten posthumen Bearbeitungen erschienen und hat noch heute, trotz der modernen Werke von Angeli und Callari, als der zuverlässigste Führer durch das Rom des XVI. bis XVIII. Jahrhunderts zu gelten.)
Titi, Pandolfo, Guida per il passeggiere dilettante di pittura, scultura ed architettura nella città di Pisa, Lucca 1751.
Tolomei, Francesco, Guida di Pistoja, Pistoja 1821.
(Mit einem Appendix: Catalogo degli Artisti Pistojesi.)
Torrini, Guida di Volterra, Volterra 1832.
Trenta, Tommaso, Guida del Forestiere per la Città ed il contado di Lucca, Lucca 1821.

***Ugurgieri**, Isidoro, Le Pompe Sanesi, ovvero relazioni degli uomini e donne illustri di Siena e suo stato, Pistoja 1649.

***della Valle**, Guglielmo, Lettere Senesi, Rom 1782—1786.
(Wichtig wegen der ausgedehnten Zitate aus dem Manuskript des Giulio Mancini: Trattato sopra le pitture antiche und aus anderen handschriftlichen Quellen des XVII. und XVIII. Jahrhunderts. Im übrigen von geringer selbständiger Bedeutung.)

* **Varchi**, Benedetto, Due Lezioni, nella prima di cui si dichiara un Sonetto di Michelangelo Buonarroti, nell' altra si disputa sulla nobilità della Scultura, e della Pittura, Florenz 1549.

— Orazione funerale recitata nelle esequie di Michelangelo Buonarroti, Florenz 1564.

** **Vasari**, Giorgio, Le Vite de' più eccellenti Pittori, Scultori ed Architettori, Florenz 1550, zweite Ausgabe . . con l'aggiunta delle Vite de' vivi e de' morti dall' anno 1550 sino al 1567, Florenz 1568. Posthume Ausgaben sind unter anderen die von Bologna 1648, die von Bottari kritisch kommentierte, Rom 1759 (neuaufgelegt 1767), die von G. della Valle mit Anmerkungen und Korrekturen versehene, Siena 1791 bis 1794 und insbesondere die mit moderner Kritik von Gaetano Milanesi besorgte, Florenz 1878—1885. (Vgl. zur Bibliographie Vasaris Comolli, Bibliografia storico-critica dell' architettura civile, Rom 1788 und Cicognara, Catalogo ragionato dei libri d'arte e d'antichità, Pisa 1821.)

Eine deutsche Übersetzung mit kritischem Apparat, von A. Gottschewski und G. Gronau besorgt, erscheint seit 1904 in Strassburg.

* **Vasari**, Giorgio, Ragionamenti sopra le invenzioni da lui dipinte in Firenze nel Palazzo, Florenz 1588.

Venturi, Adolfo, Il Museo e la Galleria Borghese, Rom 1893.

del Vita, Alessandro, Il Duomo di Arezzo, Mailand o. J.

Willich, Hans, Giacomo Barozzi da Vignola, Strassburg 1906.

* **Wölfflin**, Heinrich, Renaissance und Barock, München 1888. Neuausgaben (von H. Willich besorgt) München 1906 und 1908.

* — Die klassische Kunst. Eine Einführung in die italienische Renaissance, München 1899.

* — Kunstgeschichtliche Grundbegriffe, München 1915.

Wurzbach, A. v., Niederländisches Künstler-Lexikon, Wien-Leipzig 1906.

* **Zuccari**, Federico, L'Idea de' Pittori, Scultori ed Architetti, Turin 1607.

NAMEN- UND SACHVERZEICHNIS

Accademia del Disegno (Florenz) 259, 316.
Accademia di S. Luca (Rom) 390, 429, 464, 566.
Agresti, Livio 552 ff.
Alberti, Alberto 527.
Alberti, Alessandro, Giovanni u. Cherubino 526 ff., 431; Cherubino 441 Anm. 1.
Alberti, Durante 530.
Alberti, Michele 124, 132.
Alfani, Domenico 544.
Alfani, Orazio 544 f.
Algarotti, Francesco 274 Anm.
Allori, Alessandro 338 ff., 6, 158, 400.
Altarbild (allgemein:) 29 f., 298 f., 477 ff. — (Ausserdem:) 86 ff. (Raffael), 89 ff. (G. Romano), 99 ff. (P. del Vaga), 108 f. (G. Siciolante), 154 f. (A. del Sarto), 184 ff. (Rosso Fiorentino), 200 ff. (D. Beccafumi), 217 ff. (A. Bronzino), 236 u. 252 (Fr. Salviati), 265 u. 278 ff. (G. Vasari), 306 ff. (B. Naldini), 310 ff. (Fr. Poppi), 329 f. (G. Stradano), 342 u. 346 (A. Allori), 350 f. (J. Coppi), 354 (G. Macchietti), 378 ff. (S. di Tito), 395 ff. (G. Pagani), 400 u. 404 ff. (D. Passignano), 412 f. (A. Lomi), 418 ff. (J. Ligozzi), 476 (F. Barocci), 509 ff. (Fr. Vanni), 536 f. (Cr. Roncalli), 540 ff. (A. Casolani), 560 ff. (Muziano), 576 f. (Sc. Pulzone), 588 ff. (G. Cesari).
Altdorfer, Albrecht 421.
Altissimo, Cristofano dell'A. 358.
Altoviti, Bindo 265, 268, 281 Anm. 1.
Ammanati, Bartolommeo 140, 297.
Andreani, Andrea 207, 424, 573 f.
Angelucci, Gaspare, Camillo u. Fabio 546.
Animuccia, Giovanni 17.
Antike 59 f., 62, 64 f., 78, 146, 157, 249 f., 282, 299, 342, 569 f.
Aquila, Pompeo da: s. Cesura.
Aretino, Pietro 236, 266 f.
Armenini, Giov. Battista 27, 35, 36, 38.
Arpino, Cavaliere d'A.: s. Cesari.
Arrigo Fiammingo: s. Broeck.

Bacchiacca, Francesco 161 f.
Balducci, Giovanni 358 f.
Baldung, Hans 421.
Bandinelli, Baccio 140, 182, 188, 260, 357.
Barbatelli: s. Poccetti.
Barbiere, Alessandro del 350, 34.
Barocci, Federico 472 ff., 6, 63, 433 f.
Bartolommeo, Fra 153.
Beatrizet, Nicolas 250, 560 Anm. 1.
Beccafumi, Domenico 198 ff.
Bellange, Jacques 523.
Bellini, Filippo 500 f.
Bembo, Pietro 46 ff.
Bernardi, Giovanni 76.
Berni, Francesco 23, 213.
Bertuzzi, Porino 501.
Betti, Niccolò 358.
Bildnis 35 f., 96 (Raffael), 111 (Seb. del Piombo), 144 f. (Jac. del Conte), 160 (Puligo), 174 ff. (J. Pontormo), 222 (A. Bronzino), 226 (Moroni), 242 ff. (Fr. Salviati), 348 (A. Allori), 386 (S. di Tito), 496 (F. Barocci), 572 ff. (S. Pulzone).
Bizzelli, Giovanni 350.
Bologna 234, 264 f., 550 f.
Bonasone, Giulio 71 Anm., 74 Anm., 144.
Borghini, Raffaello 31, 34, 190, 300, 451 Anm.
— Vincenzo 288, 458.
Boschi, Fabrizio 409.
Boscoli, Andrea 392 ff., 7, 168 Anm.
Bramante, Donato 44.
Bril, Paul 533 f., 528.
Brina, Francesco 192 ff.
Broeck, Hendrick van den 548 f.
Bronzino, Angelo 208 ff., 5, 35, 127 Anm., 167, 170, 202, 340, 348.
Buonaccorsi: s. Vaga.
Buontalenti, Bernardo 14, 298.
Burckhardt, Jacob 124 Anm., 153.
Burgkmair, Hans 422 Anm. 1.
Buti, Lodovico 387 ff.
Butteri, Giov. Maria 350.

Caccini, Giulio 19 f.
Caldara: s. Caravaggio, P. da.
Callot, Jacques 368, 394, 523, 562 Anm.
Cambiaso, Luca 462.

Candid, Peter 334ff.
Caraglio, Jacopo 69, 186ff., 250.
Caravaggio, Michelangelo da 7f., 536, 587.
— Polidoro da 78ff., 58, 65.
Cardi, Lodovico: s. Cigoli.
Carducci, Bartolommeo 362, 460, 464.
— Michelangelo 546f.
Carpi, Ugo da 62, 71 Anm.
Carracci, Agostino 516.
— Annibale 7f., 15, 534, 586, 587, 596.
— Lodovico 408f.
Carrucci: s. Pontormo.
Casa, Giovanni della 126, 130.
Casini, Vittore 358.
Casolani, Alessandro 538ff.
— Ilario 544.
Cati, Pasquale 471.
Cavalori, Mirabello 356.
Cellini, Benvenuto 127 Anm., 216, 300 Anm.
Cesarei, Pietro 546.
Cesari, Giuseppe 578ff., 7, 430.
Cesura, Pompeo 578.
Chiaroscuromalerei 62, 64, 79ff. (P. da Caravaggio), 373 (B. Poccetti).
Ciampelli, Agostino 389ff., 7, 303.
Cigoli, Lodovico 7, 395, 400, 402, 409, 484.
Cimatori, Antonio 501.
Circignani, Antonio 538.
— Niccolò 530ff., 378, 548, 581.
Colle, Raffaellino dal 98f., 66, 208.
Conte, Jacopino del 140ff., 573.
Coppi, Jacopo 350ff., 102 Anm. 1.
Correggio, Antonio da 8f., 28, 395, 435, 475f., 488.
Corenzio, Belisario 588.
Cort, Cornelis 138 Anm. 3, 453 Anm., 454, 456, 460 Anm. 3, 552, 559.
Cosci, Giovanni: s. Balducci.
Cosimo I.: s. Medici.
Costa, Lorenzo d. J. 451 Anm.
Cresti, Domenico: s. Passignano.
Croce, Baldassare 566 Anm. 1.
Cungi, Francesco, Gio. Battista, Lionardo 525.

Danti, Girolamo 546.
— Ignazio 431, 546, 572.
Dente, Marco 188.
Dolce, Lodovico 126.
Doni, Antonio Francesco 126.
— Dono 546.
Dosio, Gio. Antonio 14, 298.
Dürer, Albrecht 37, 162, 168, 202, 209.

Elsheimer, Adam 534 Anm. 1.
Erasmus von Rotterdam 146 Anm.

Faccini, Pietro 507.
Faenza, Marco da 582 Anm.
Fagiuoli, Girolamo 249f.
Farnese, Alessandro 270, 582.
Fassadenmalerei 78, 80, 362, 438, 451, 554, 569.
Fedriani, Tommaso 358.
Fei, Alessandro: s. Barbiere.
Fenzoni, Ferraù 505ff., 523.
Festa, Costanzo 17.
Filippi, Sebastiano 281 Anm. 2.
Fontainebleau 58, 189, 282, 335f.
Fontana, Domenico 14.
— Prospero 316, 325f., 439.
Franciabigio, Francesco 158.
Franco, Battista 117ff., 4, 452, 480.
Frescobaldi, Girolamo 18.
Friano, Maso da S. F.: s. Manzuoli.

Gabrieli, Andrea 18.
Galle, Philipp 328.
Galleria 34, 132, 134, 331, 431, 558, 566.
Gegenreformation 21f., 146ff., 435ff.
Gherardi, Cristof. 320ff., 264, 286, 546 Anm. 1.
Gheri, Cosimo 360.
Ghirlandajo, Michele 192ff.
Glasmalerei 259ff., 548.
Goethe 25 Anm., 60.
Gomes, Juan 462.
Graffico, Camillo 560 Anm. 1.
Graphik 37 (Dürer), 59 (Marc Anton), 62 (Chiaroscuroholzschnitte), 71 Anm. 1, 78 (P. del Vaga), 186ff. (Rosso Fiorentino), 249f. (Fr. Salviati), 332 (A. Tempesta), 424 (A. Andreani), 523 (V. Salimbeni), 543 (A. Casolani).
Grottesken (allgemein:) 34, 61, 65, 431. — (Ausserdem:) 264 (G. Vasari), 322 (Cr. Gherardi), 362 (B. Poccetti).

Harmonisches System 16.
Historienmalerei 39f., 33, 51ff. (Raffael), 58, 66 u. 89ff. (G. Romano), 112 (S. del Piombo), 157f. (A. del Sarto), 217f. (A. Bronzino), 237ff., 248f., 254f. (Salviati), 270ff., 286ff., 294 (G. Vasari), 342 (A. Allori), 363ff. u. 370ff. (Poccetti), 414ff. (J. Ligozzi), 444, 448 (T. Zuccari), 456 u. 461f. (F. Zuccari), 484ff. (F. Barocci), 506 (F. Fenzoni), 585f. (G. Cesari).

Historiette 33, 62, 67 u. 74 (P. del Vaga), 122 (D. da Volterra), 156 (A. del Sarto), 204 (D. Beccafumi), 254 (Salviati), 440, 442 u. 444 (T. Zuccari), 555 f. (Raff. da Reggio), 582 ff. (G. Cesari).

Illusionsmalerei 525 ff., 26, 28, 431 f.

Kapellen (allgemein:) 29, 34 f., 298, 429 f. — (Ausserdem:) 63 u. 72 (G. Romano u. P. del Vaga), 122 u. 124 (D. da Volterra), 168 f. (J. Pontormo), 217 f. (A. Bronzino), 254 (Fr. Salviati), 311 (Fr. Poppi), 338 (A. Allori), 364, 366 (B. Poccetti), 400, 402, 404 (D. Passignano), 440 ff. (T. Zuccari), 452 ff., 461 u. 464 (F. Zuccari), 471 (P. Cati), 529 f. (Alberti), 536 (Cr. Roncalli), 584 (G. Cesari).
Kirchenausmalung 27 ff., 63, 290, 298 f., 429 f., 526, 542, 544.

Landschaftsmalerei 31 f. (P. da Caravaggio), 496 (F. Barocci), 532 ff. (Matteo da Siena u. P. Bril), 559 u. 562 (G. Muziano).
Lassus, Orlandus 336.
Laureti, Tommaso 571 f.
Laurentiani, Jacopo 80.
Lecce, Matteo da 570 f.
Ligorio, Pirro 569 f., 256, 451.
Ligozzi, Jacopo 413 ff., 7, 303.
Lilio, Andrea 502 ff., 518.
Loggien 34 f., 61 (Raffael), 65, 70 ff. (P. del Vaga), 281 Anm. 1 (G. Vasari), 431, 451 (F. Zuccari), 533 (P. Bril), 555 (R. da Reggio), 581 (G. Cesari).
Lomazzo, Gio. Paolo 30, 114.
Lomi, Aurelio 411 ff.

Macchietti, Girolamo 352 ff., 6.
Maderna, Carlo 10 f.
Madonnenbild 92 ff. (Raffael), 102 ff. (P. del Vaga), 104 ff. (Siciolante), 130 (D. da Volterra), 158 f. (A. del Sarto), 170 (Pontormo), 192 f. (Fr. Brina), 212 (A. Bronzino), 246 f. (Fr. Salviati), 274 f. (G. Vasari), 488 ff. (F. Barocci), 538 (Cr. Roncalli), 577 (S. Pulzone), 588 ff. (G. Cesari).
Manetti, Rutilio 524.
Manzuoli, Tommaso 191 ff.
Marca, G. B. della 558.
Marc Anton: s. Raimondi.
Marcilla, Guglielmo da 259 f.
Marini, Benedetto 502.
Masaccio 8 f.
Mascagni, Donato 424.
Massei, Girolamo 582 Anm.
Matham, Jacob 441, 458 Anm. 1.
Matteo da Siena 532 f.
Maturino 85, 58.
Mazzi, Ventura 501.
Mazzola, Fr.: s. Parmigianino.
Mazzoni, Giulio 132.
de' Medici, Alessandro 362.
— Cosimo der Alte 176, 179 (Bildnis), 286.
— Cosimo I. 9, 152, 176 (Bildnis), 198, 223 u. 229 (Bildnis), 249, 281 ff., 297, 416, 427.
— Ferdinando 318, 320.
— Francesco 300, 306, 333, 348, 454.
— Ippolito 262.
— Lorenzo 262 f., 286.
Menzocchi, Francesco 552.
Merulo, Claudio 18.
Michelangelo 113 ff., 110 f., 13, 195, 216 f., 281, 551; sein Bildnis: 144 f.
Minerbetti 281.
Minga, Andrea del 356 f.
Monaldi, Bernardino 360.
Monteverdi, Claudio 20.
Morandini: s. Poppi.
Moroni, Gio. Battista 226 f.
Motta: s. Reggio.
München (Kunsttätigkeit um 1600) 334 ff.
Muziano, Girolamo 559 ff., 7, 429, 431, 433 f., 471, 533, 535 f.

Naldini, Battista 305 ff., 5, 358, 378, 400.
Nebbia, Cesare 566 ff.
Neroni, Bartolommeo 206 f., 508.
Nogari, Paris 558, 582.
Nucci, Künstlerfamilie 546.

Oper 19, 20.
Oratorien 119, 140 ff., 233 f., 254, 318, 430 f., 458, 470, 512, 536, 552, 554 f., 570.
Orsi, Lelio 554.

Paccheco, Francisco 590.
Pagani, Gregorio 394 ff., 7.
Palestrina, Pierluigi 17, 20 f.
Palladio, Andrea 454.
Pandolfi, Gio. Giacomo 470 f.
Papacello, Tommaso del 546 Anm. 1.
Päpste (allgemein:) 43 ff., 427 f.
— Martin V. 43.

Papst Julius II. 43, 45, 544.
— Leo X. 45, 121, 146, 152, 157, 285, 288.
— Clemens VII. 4, 111, 146, 152.
— Paul III. 145 ff., 270 ff., 72.
— Julius III. 256, 281.
— Paul IV. 147, 427.
— Pius IV. 427, 451, 480, 482, 530, 569.
— Pius V. 292.
— Gregor XIII. 6, 294, 428, 431, 460 ff., 551, 562, 566, 572.
— Sixtus V. 6, 428, 431, 503 f., 518, 566.
— Clemens VIII. 404, 428, 431 f., 528, 580.
— Paul V. 402, 586 ff.
Parmigianino 58 f., 226, 237, 246 f., 275, 435.
Passignano, Domenico 399 ff., 7, 303, 362, 460 f.
Penni, Francesco 54, 66.
Peri, Jacopo 19.
Peruzzi, Baldassare 57, 120 f., 196 ff.
Picchi, Giorgio 501 f.
Pino, Marco del 137 ff., 114, 124, 270.
— Paolo 126.
Piombo, Sebastiano del 111 ff., 4, 560, 563 f., 571, 578.
Pippi, Giulio: s. Romano.
Poccetti, Bernardino 362 ff., 7, 33, 298, 303, 360.
Pollastra 260.
Pontormo, Jacopo 163 ff., 5, 127 Anm., 158, 208, 220, 308, 359.
Poppi, Francesco 310 ff., 5, 378, 400.
Porri, Daniele 428, 476.
Porta, Giacomo 12.
— Giuseppe 257.
Portelli, Carlo 190 f., 234.
Pozzo, G. B. 558.
Primaticcio, Francesco 189, 232, 336.
Puligo, Domenico 160 f.
Pulzone, Scipione 572 ff.

Raffael 5 ff., 61 ff., 86 ff., 92 ff., 26, 30, 442 f., 444, 446, 480.
Raffaellino dal Colle: s. Colle.
— da Reggio: s. Reggio.
Ranke, Leopold v. 23 f.
Raimondi, Marcantonio 59, 63, 69, 188.
Refektorienausmalung 32 (allgemein), 256 (Fr. Salviati), 264, 268 (G. Vasari), 343 f. (A. Allori), 364 (B. Poccetti), 386 (S. di Tito).
Reggio, Raffaellino da 554 ff.
Reni, Guido 586, 596.
Ricci, Gio. Battista 558, 430.
Ricciarelli: s. Volterra, D. da.
Ridolfi, Claudio 502.
Romano, Giulio 4, 54, 57 f., 60, 63, 66 f., 89 ff., 93 ff., 96 ff.
— Lucio 71.
Roncalli, Cristoforo 535 ff., 7, 579.
Rossetti, G. P. 132 ff., 124.
Rosso Fiorentino 182 ff., 5, 32, 123 f., 198, 232, 260, 336.
Roviale 257.
Rubens, P. P. 74 Anm., 328.
Ruelas, Juan de 590.

Sabbatini, Lorenzo 550 ff., 294.
Sacco di Roma 4, 69, 83, 147, 188.
Saenredam, Jan 80.
Salimbeni, Arcangelo 508.
— Ventura 518, 6, 198, 508.
Salone (allgemein:) 33, 64. — (Ausserdem:) 157 f. (A. del Sarto), 290 (G. Vasari), 440 u. 450 (T. Zuccari), 465 (F. Zuccari), 528 (Alberti), 566 (C. Nebbia), 585 f. (G. Cesari).
Salviati, Francesco 232 ff., 5, 32.
Sannazaro, Jacopo 147.
Sarto, Andrea del 153 ff., 5, 192, 240, 308, 359, 363.
Schiavone, Andrea 236.
Sciorina, Lorenzo dello 358.
Semenza, Giacomo 582 Anm.
Siciolante da Sermoneta, Girolamo 104 ff., 563.
Siena 196 ff., 508 ff., 538 ff.
Siena, Marco da: s. Pino.
Snyders, Frans 328.
Sodoma 196, 124 Anm.
Sorri, Pietro 409 ff., 542.
Spranger, Bartholomäus 316, 394.
Stalburgh, Jan van 250.
Stradano, Giovanni 326 ff., 5, 286.
Strozzi, Bernardo 410 f.
Stuckdekoration 61, 124, 132, 134, 139.
Studierräume 34, 300 f.
Sustris, Frederik 333 f.

Tasso, Bernardo 23.
— Torquato 23, 435.
Tempesta, Antonio 330 ff.
Thomassin, Philippe 316 Anm. 2, 318.
Tibaldi, Pellegrino 550, 124, 204 Anm., 11 (Architekt).
Tito, Santi di 376 ff., 7, 35, 299, 303, 530.
Titi, Tiberio 386 f.
Tizian 9, 464, 559.

Traballesi, Bartolommeo 358.
— Francesco 358.
Transillo, Luigi 435.
Trento, Antonio da 62 Anm.
Trometta, Niccolò 470.

Ubertini, Fr.: s. Bacchiacca.
Udine, Giovanni da 67.

Vaga, Perino del 67ff., 99ff., 4, 64f., 122, 186, 240 Anm.
Valeriani, Giuseppe 578.
Valvasone, Erasmo da 435.
Vanni, Francesco 508ff., 6, 198, 540, 542.
— Michelangelo 524.
— Raffaello 524.
Vannini, Ottavio 409.
Varchi, Benedetto 127, 216.
Vasari, Giorgio 258ff., 5, 14 (Architekt), 32, 127 Anm., 138, 152, 282, 283, 297, 298ff., 305, 316, 320ff., 337, 350, 361, 458, 464f.
Vecchi, Giovanni de' 525f., 429, 540, 555.
Venusti 116f., 4.
Veronese, Paolo 267, 467.
Vettori, Piero 300.
Viadana, Ludovico 18f.
Vicentino, Valerio 76.
Vico, Enea 249, 274 Anm. 2.
Vida, Girolamo 147.
Vignola, Giacomo 11ff., 428.
Vitali, Alessandro 499.
Viterbo, Tarquinio da 572.
Viviani, Antonio 500.
Volterra, Daniele da 120ff., 4, 69, 210, 212, 338, 484, 547.

Wandteppiche 55ff. (Raffael), 71 (P. del Vaga), 162 (Fr. Bacchiacca), 172 (J. Pontormo), 222 (A. Bronzino), 250ff. (Fr. Salviati), 322f. (A. Tempesta), 333 (Fr. Sustris), 335 (P. Candid), 348 (A. Allori).
Witte, P.: s. Candid.

Zuccari, Federico 451ff., 6, 14, 294, 318, 361, 399f., 474, 508f., 553f., 558 Anm., 566f.
— Taddeo 438ff., 6, 14, 256, 429, 435, 467, 471, 526.
Zucchi, Francesco 320 Anm.
— Jacopo 316ff., 5, 301, 556.

ORTSVERZEICHNIS

AIX-EN-PROVENCE, Museum, 247 f. (Fr. Salviati).
ANCONA, Pinakothek, 504 (A. Lilio).
— *Kirchen:* Kathedrale, 500 (A. Viviani, F. Bellini).
S. Giovanni Battista, 504 (A. Lilio).
S. Stefano, 504 (A. Lilio).
ANNEMASSE b. Genf, Privatbesitz, 246, 249 Anm. 2 (Fr. Salviati).
AQUILA, Spirito Santo, 578 Anm. 1 (P. Cesura).
AREZZO, Kathedrale, 259 f. (G. da Marcilla).
— SS. Annunziata, 260 (Rosso Fiorentino, G. Vasari).
— Badia di S. Fiore, Refektorium, 286, 292 (G. Vasari).
— S. Francesco, 408 (D. Passignano).
— S. Margherita, 268 (G. Vasari).
— S. Sebastiano, 264 (G. Vasari).
— Casa del Vasari, Salone, 267 (G. Vasari).
ARONA, Collegiata, 465 (C. Nebbia, F. Zuccari).
ASCOLI, S. Angelo Magno, Klosterhof, 505 (A. Lilio).
ASOLO VENETO, 161 Anm. 1 (Bacchiacca).

BERGAMO, Accademia Carrara, 344 (A. Allori).
BERLIN, Kaiser Friedrich-Museum, 102 (Raffael), 145 (J. del Conte), 154 (A. del Sarto), 162 (Bacchiacca), 228, 230 (A. Bronzino), 592 (G. Cesari).
— Kupferstichkabinett, 82 Anm. 1 (P. da Caravaggio), 168 Anm. 2 (A. Boscoli), 178 f. (J. Pontormo), 204 (P. Tibaldi), 207 (B. Neroni), 267 Anm. 2, 292 (G. Vasari), 370 (B. Poccetti vgl. Abb. 141), 391 A. 1 (A. Ciampelli), 420 u. Anm. 1 (J. Ligozzi), 440 Anm. 1, 448 Anm. 1 (T. Zuccari), 458 u. Anm. 1 (F. Zuccari), 471 Anm. 2 (P. Cati), 514 Anm. 1, 515 Anm. 1 (Fr. Vanni), 540 Anm. 1 (A. Casolani), 550 Anm. 1 (P. Tibaldi), 591, 592 (G. Cesari).
BERLIN, Magazin der Berliner Museen, 278 (G. Vasari), 456 Anm. 1 (nach F. Zuccari).
— Privatsammlungen: Slg. Kappel, 242 Anm. 1 (Fr. Salviati).
BESANÇON, Museum, 217 (A. Bronzino), 574 (S. Pulzone).
BOLOGNA, Archiginnasio, 494 Anm. 1 (F. Barocci).
— Pinacoteca, 87 (Raffael), 264 f. (G. Vasari), 559 Anm. 1 (G. Muziano).
— Palazzo Ranuzzi, 571 f. (T. Laureti).
— *Kirchen:* S. Cristina, 234 Anm. 1, 263 (Fr. Salviati).
— — S. Giacomo Maggiore, 571 (T. Laureti).
— — S. Maria del Baraccano, 460 (F. Zuccari).
— — S. Michele al Bosco, 264 f., 322 (C. Gherardi, G. Vasari).
— — S. Salvatore, 350 f. (J. Coppi).
BORDEAUX, Galerie, 274 (G. Vasari).
BORGO S. SEPOLCRO, Galerie, 390 (A. Ciampelli).
— Kathedrale, 98 (R. dal Colle), 188 (Rosso Fiorentino), 384 (S. di Tito).
— Arcipretura, 530 (D. Alberti).
BRACCIANO, Castello Orsini, 442 (T. Zuccari).
BRESCIA, S. Afra, 502 (G. Picchi).
BRÜSSEL, Museum, 496 (F. Barocci).
BUDAPEST, Nationalgalerie, 210 f., 212 (A. Bronzino), 506 Anm. 1, 507 Anm. 1 (F. Fenzoni, Zeichnung), 518, 522 (Fr. Vanni), 594 (G. Cesari).

CAMALDOLI, 68 (P. del Vaga), 264 (G. Vasari).
CAMBRIDGE, Fitzwilliam-Museum, 192 (T. Manzuoli).

CAPRAROLA, Palazzo Farnese, 272 (T. u. F. Zuccari), 320, 443 ff. (T. u. F. Zuccari, G. de' Vecchi, Raffaellino da Reggio), 555 f. (Raffaellino da Reggio).
Sala del Concilio, 446 (T. Zuccari).
Sala di Ercole, 448 (T. Zuccari u. Schüler).
Sala dei Fatti Farnesi, 444 (T. Zuccari).
Stanza dell' Aurora, 448 (T. Zuccari u. Schüler).
CASO b. Spoleto, *Kirche*, 546 (P. Cesarei).
CASSEL, Galerie, 229 (A. Bronzino), 594 (G. Cesari).
CHANTILLY, Musée Condé, 68 Anm. 1, 102 (P. del Vaga).
CHATSWORTH, 458 (F. Zuccari).
CITERNA, S. Francesco, 532 (N. Circignani).
CITTÀ DI CASTELLO, Museo Civico, 98 (R. dal Colle), 532 (N. Circignani).
— Palazzo Vitelli, 325 f. (C. Gherardi, P. Fontana).
— *Kirchen:* Kathedrale, 188 (Rosso Fiorentino).
S. Francesco, 292 (G. Vasari).
COLLAZZI, Villa Bombicci, 384 (S. di Tito).
CÖLN, Wallraf-Richartz-Museum, 594 Anm. 1 (G. Cesari).
COMO, Kathedrale, 348 (A. Allori).
CORTONA, S. Agostino, 312 (Fr. Poppi).
— S. Maria Nuova, 346 (A. Allori).
CREMONA, S. Pietro al Po, 501 (G. Picchi).

DARMSTADT, Museum, 514 Anm. 2 (Fr. Vanni); Zeichnungen, 420 (J. Ligozzi), 471 (P. Cati), 578 Anm. 1 (P. Cesura).
DORTMUND, Sammlung Cremer, 104 (P. del Vaga), 194 (Fr. Brina), 538 (C. Roncalli).
DRESDEN, Galerie, 98 (G. Romano), 132 (D. da Volterra), 162 (Bacchiacca), 247 (Parmigianino, G. Vasari), 306 Anmerk. 3 (B. Naldini), 478 ff., 492 (F. Barocci), 482 (Correggio), 565 f. Anm. 1 (G. Muziano), 588 (G. Cesari).
— Kupferstichkabinett, 392 vgl. Abb. 154 (A. Boscoli), 456 Anm. 1 (Stich nach F. Zuccari).

EMPOLI, Kathedrale (Collegiata) 345 (G. Macchietti), 420 (J. Ligozzi).
ESCURIAL, 362 (B. Carducci), 462 (F. Zuccari), 560 Anm. 1 (G. Muziano).

FABRIANO, Kathedrale, 500 (F. Bellini).
FAENZA, Pinakothek, 506 (F. Fenzoni).
FANO, S. Pietro, 500 (A. Viviani).
FERMO, 499 (A. Vitali).
FERRARA, Castello, Camera della Pazienza, 281 Anm. 2 (S. Filippi).
— ehem. Sammlung Cavalieri, 195 (Fr. Brina).
FLORENZ, Accademia delle Belle Arti, 194 (Fr. Brina), 229 (A. Bronzino), 308 (B. Naldini), 312 (Fr. Poppi), 342 (A. Allori), 384 (S. di Tito), 413 (A. Lomi).
— Galleria degli Arazzi, 162 (Fr. Bacchiacca), 216 (A. Bronzino), 252 (Fr. Salviati), 348 (A. Allori).
— Galleria del Cenacolo di Foligno, 136 (G. P. Rossetti), 308 (B. Naldini).
— Galleria degli Uffizi, *Gemälde:* 64, 68 (P. del Vaga), 92 (Raffael, G. Romano), 111 (S. del Piombo), 162 Anm. 2 (D. da Volterra), 145 Anm. 1 (J. del Conte), 160 (A. del Sarto), 172 176 (J. Pontormo), 184, 186 (Rosso Fiorentino), 218, 229 ff., 231 (A. Bronzino), 244, 246 (Fr. Salviati), 262, 288 Anm. 1 (G. Vasari), 315 f. (F. Poppi), 317 (J. Zucchi), 333 (Wandteppich nach Fr. Sustris), 339, 346 f. (A. Allori), 350 (G. Bizzelli), 358 (St. Pieri), 386 (S. di Tito), 387 (T. Titi), 396 (G. Pagani), 484 f., 490, 496 f. (F. Barocci), 522 (V. Salimbeni), 534 Anm. 2 (P. Bril).
— — *Handzeichnungssammlung:* 71 Anm. 1, 74 Anm. 1, 76 (P. da Vaga), 121 (P. Peruzzi), 126 (D. da Volterra), 167 f. Anm. 1, 170, 174, 178 (J. Pontormo), 192 (T. Manzuoli), 202 Anm. 1 (D. Beccafumi), 216 (Bronzino), 233 Anm. 2, 250, 252 (Fr. Salviati), 276 Anm. 1 (G. Vasari), 308 u. Anm. 1 (B. Naldini), 354 Anm. 1 (G. Macchietti), 363, 370 (B. Poccetti), 380 Anm. 1, 382 Anm. 1, 384 Anm. 1 (S. di Tito), 390 Anm. 1 (A. Ciampelli), 392 Anm. 1 (A. Boscoli), 396 Anm. 1 (G. Pagani), 412 Anm. 1 (A. Lomi), 416 Anm. 1, 422, 424 (J. Ligozzi), 452 f.

Anm. 1, 454 u. Anm. 2, 458 Anm. 2, 459 Anm. 1, 460 Anm. 2, 465 Anm. 1, 466 (F. Zuccari), 470 (G. G. Pandolfi), 480 Anm. 2, 482 zu Abb. 187, 486, 488 Anm. 1, 492 (F. Barocci), 501 (F. Bellini), 506f. Anm. 1 (F. Fenzoni), 515 Anm. 1 u. 2, 516 (Fr. Vanni), 521 Anm. 1 u. 2 (V. Salimbeni), 530 Anm. 1 (Ch. Alberti), 538 (C. Roncalli), 553 Anm. 1 (L. Agresti), 557 Anm. 1 (R. da Reggio), 565 (G. Muziano).

FLORENZ, Galleria degli Uffizi, Sala delle Carte geografiche, 320 (J. Zucchi).

— — Erster Uffizienkorridor, 342 (A. Allori).

— — Korridor zwischen Uffizien u. Palazzo Pitti, 358 (Cr. dell'Altissimo).

— Museo di S. Apollonia, 364 Anm. 1 (B. Poccetti).

— Museo di S. Croce, 190 (C. Portelli), 252 (Fr. Salviati), 338 (A. Allori).

— Museo di S. Marco, 176 (J. Pontormo), 190 (C. Portelli), 192 (T. Manzuoli), 222 (A. Bronzino), 350 (G. Bizzelli), 406 (D. Passignano, F. Boschi).

— Palazzo Pitti, 32, 184 (Rosso Fiorentino), 111 (Raffael), 118 (B. Franco), 153 (Fra Bartolomeo), 154f., 157, 160 (A. del Sarto), 160 u. Anm. 1 (D. Puligo), 174, 208, 212 (A. Bronzino), 194 (Fr. Brina), 242, 248 (Fr. Salviati), 266, 274, 281 (G. Vasari), 356f. (A. del Minga), 420 (J. Ligozzi), 496 (Tizian), 497 (F. Barocci), 518 (Fr. Vanni).

— — Sala di Bona, 371f. (B. Poccetti).

— Palazzo Vecchio, Umbau durch Vasari, 282ff.; 328 (G. Stradano), 354 (G. Macchietti).

— — Salone dei Cinquecento, 33, 290 (G. Vasari), 305f. (B. Naldini), 316 (J. Zucchi), 406 (D. Passignano), 416, 418 (J. Ligozzi).

— — Sala dei Dugento, 222 (A. Bronzino), 252 (Fr. Salviati).

— — Sala degli Elementi, 282ff., 322 (G. Vasari, C. Gherardi).

— — Quartiere della Granduchessa Eleonora di Toledo, 35, 217 (A. Bronzino), 286, 328 (G. Stradano).

FLORENZ, Palazzo Vecchio, Sala dell' Udienza, 237f. (Fr. Salviati).

— — Studiolo di Francesco de' Medici, 34, 300f., 192 (T. Manzuoli), 306 (B. Naldini), 312 (Fr. Poppi), 316 (J. Zucchi), 328 (G. Stradano), 339f. (A. Allori), 350 (G. M. Butteri), 350 (J. Coppi), 354 (G. Macchietti), 356 (M. Cavalori), 356 (A. del Barbiere), 358 (L. dello Sciorina, N. Betti, V. Casini, F. Fedriani, B. Traballesi, G. Balducci).

— *Privatgebäude und Privatsammlungen:* Casa Buonarroti, 390 (A. Ciampelli), 405f. (D. Passignano).

Palazzo Capponi (Salone), 370 (B. Poccetti).

Galleria Corsini, 170 (J. Pontormo), 189 (Rosso Fiorentino), 194 (Fr. Brina), 246 (Fr. Salviati), 274, 288 Anm. 1 (G. Vasari), 384 (S. di Tito).

Slg. Loeser, 68 Anm. (P. del Vaga).

Slg. Marchese Carlo Niccolini, 244 (Fr. Salviati).

ehem. Slg. Marchese Riccardi, 244 (Fr. Salviati, 1897 in Mailand versteigert).

Casa Usimbardi (heute Redaktion der „Nazione"), 373 (B. Poccetti).

— *Kirchen:* Dom, Kuppelfresko, 28, 294 (G. Vasari, F. Zuccari), 399 (D. Passignano, Carducci), 458f. (F. Zuccari).

— SS. Annunziata, 220 (A. Bronzino), 329 (G. Stradano), 346 (A. Allori).

Fassade, 163 (J. Pontormo).

Vorhalle, 156 (A. del Sarto), 158 (Franciabigio), 163 (J. Pontormo), 182 (Rosso Fiorentino).

Cappella Brunaccini, 406 (D. Passignano).

Cappella di Giambologna, 298, 406f. (D. Passignano).

Cappella Montaguti, 338 (A. Allori).

Cappella di S. Luca, 334 Anm. 1 (P. Candid), 384 (S. di Tito).

Klosterhof, 360, 368ff. (B. Poccetti), 424 (D. Mascagni), 521 (V. Salimbeni).

Refektorium, 386 (S. di Tito).

— SS. Apostoli, 265 (G. Vasari).

— Badia, 306 (B. Naldini).

FLORENZ, *Kirchen:* S. Croce, 290 (G. Vasari), 308 (B. Naldini), 31, 350 (J. Coppi), 356 (A. del Barbiere), 356 (A. del Minga), 380ff. (S. di Tito), 418 (J. Ligozzi).
Cappella Niccolini, 298, 346 (A. Allori).
— S. Felicita, Cappella Capponi, 168 (J. Pontormo), 208 (A. Bronzino).
— S. Giovanni degli Scolopi (S. Giovannino), 356 (A. del Barbiere), 362 (B. Carducci).
— S. Jacopo (Pretoni), 358f. (G. Balducci).
— S. Lorenzo, 174 (J. Pontormo, zugrundegegangen), 186 (Rosso Fiorentino), 222 (A. Bronzino), 280 (G. Vasari, zugrundegegangen), 354 (G. Macchietti).
— S. Marco, Cappella Salviati, 29, 308 (B. Naldini), 298, 312 (F. Poppi), 343 (A. Allori), 364, 400, 406 (D. Passignano).
Klosterhof, 360, 368f. (B. Poccetti).
— S. Maria del Carmine, 68f. (P. del Vaga, zugrundegegangen), 292 (G. Vasari), 344, 346 (A. Allori), 360 (C. Gheri), 395, 398 (G. Pagani, 395 verbrannt), 413 (A. Lomi).
— S. Maria Maddalena dei Pazzi, 190 (C. Portelli).
Cappella de' SS. Nereo ed Achilleo, 364f. (B. Poccetti).
— S. Maria Novella, 222 (A. Bronzino), 290f., 298 (G. Vasari), 306 (B. Naldini), 342, 346, 348 (A. Allori), 350 (J. Coppi), 354 (G. Macchietti), 382ff. (S. di Tito), 418 (J. Ligozzi).
ehem. Refektorium, 343f. (A. Allori).
Chiostro grande, 344 (A. Allori), 350 (G. M. Butteri), 358 (L. dello Sciorina), 359 (G. Balducci), 359f. (B. Poccetti, G. Pagani, Cigoli), 363 (B. Poccetti), 386 (S. di Tito), 387f. (L. Buti), 394 (G. Pagani).
Chiostro verde, 359.
Papstkapelle, 163 (J. Pontormo).
— S. Maria Nuova, Vorhalle, 459 Anm. 1 (F. Zuccari), 538 (A. Circignani).
— S. Michele Visdomini, 194 (Fr. Brina), 165f. (J. Pontormo), 312 (Fr. Poppi), 400, 402 (D. Passignano).
FLORENZ, *Kirchen:* Ognissanti, 192 (T. Manzuoli), 388 (L. Buti), 414 (J. Ligozzi).
Tribuna, 366 (B. Poccetti).
Klosterhof, 420 (J. Ligozzi).
— S. Pier Maggiore (Confraternita), 360 (B. Monaldi, C. Gheri), 359 (G. Balducci), 363f., 370 (B. Poccetti), 387 (L. Buti), 392 (A. Boscoli), 394f. Anm. 2 (G. Pagani).
— Scalzo (Chiostro), 156f., 158 Anm. (A. del Sarto), 158 (Franciabigio).
— S. Simone, 306 (B. Naldini).
— S. Spirito, 330 (G. Stradano), 342, 348 (Sakristei, A. Allori), 413 (A. Lomi).
— SS. Trinità, 192 (T. Manzuoli).
— Ospedale degl' Innocenti, 367f., 368 Anm. 1 (B. Poccetti).
— Porta alla Croce, 192 (M. Ghirlandajo).
UMGEBUNG VON FLORENZ, Certosa di Val d' Ema, 366 (B. Poccetti).
Cappella delle Reliquie, 364 (B. Poccetti).
Cappella degli Acciajuoli, 364 (B. Poccetti).
Kapitelsaal, 194 (Fr. Brina), 208 (A. Bronzino).
Refektorium, 494, 496 (F. Barocci).
Klosterhof, 168, 359 (J. Pontormo).
— S. Gervasio, 384 (S. di Tito).
— Villa Careggi, 120 (A. Bronzino), 172 (J. Pontormo).
— Villa Castello, 120 (A. Bronzino), 172 (J. Pontormo).
— Villa Poggio a Caiano, Salone, 157 (A. del Sarto), 158 Anm. 1, 342 (A. Allori), 166 (J. Pontormo).
FOLIGNO, Kathedrale, 560 (G. Muziano).
FONTAINEBLEAU, Galerie Franz' I., 189 (Rosso Fiorentino).
FORLI, Pinakothek, 116 (M. Venusti), 552 (F. Menzocchi), 553f. (L. Agresti).
FRANKFURT a.M., Städelsches Kunstinstitut, *Gemälde,* 174 (J. Pontormo).
— — *Handzeichnungssammlung:* 240 Anm. 1, 249 Anm. 2 (Fr. Salviati), 212 Anm. 1, 217 Anm. 2 (A. Bronzino), 458 Anm. 1, 460f., 596 (F. Zuccari), 523 (V. Salimbeni).
— Privatbesitz: Dr. Swarzenski, 348 (A. Allori).
FRASCATI, Villa Aldobrandini, 584 (G. Cesari).

GENUA, Accademia ligustica di Belle Arti, 100 (P. del Vaga).
— Galleria Durazzo Pallavicini, 194 (Fr. Brina).
— Palazzo Adorno, 521 (V. Salimbeni).
— Palazzo Bianco, 71 Anm. 1 (P. del Vaga), 252 (Fr. Salviati), 276 Anm. 1 (J. Pontormo), 360 (B. Monaldi, Zeichnung), 471 (G. G. Pandolfi, Zeichnung).
— Palazzo Doria, 65 (P. del Vaga), 70f. (P. del Vaga, L. Romano), 206 (D. Beccafumi, verlorengegangen).
— Palazzo Reale, 130 Anm. 1 (nach D. da Volterra).
— Palazzo Rosso, 104 Anm. 1 (P. del Vaga), 500 (A. Viviani).
— *Kirchen:* Kathedrale, 492, 494 (F. Barocci).
— S. Maria di Carignano, 412 (A. Lomi), 516 (Fr. Vanni).
— S. Maria di Castello, 412 (A. Lomi).
— S. Maria della Passione, 412 (A. Lomi).
— S. Siro, 521 (V. Salimbeni).
— S. Stefano, 89 (G. Romano).
S. GIUSTINO, Villa Bufalini, 322 (C. Gherardi).
GRENOBLE, Museum, 274 (G. Vasari).
GUBBIO, Kathedrale, 546 (Dono Doni).

HAMPTON COURT, 458, 460 Anm. 3 (F. Zuccari).
HILDESHEIM, Museum, 194 (Fr. Brina).
HOLLENBERG b. Krems, 194 (Fr. Brina).

IMPRUNETA b. Florenz, Pfarrkirche, 406 (D. Passignano).

KONSTANZ, Wessenberg-Museum, 594 (G. Cesari).
KOPENHAGEN, 100 (P. del Vaga), 490, 496f. (F. Barocci).

LANDSHUT, Burg Trausnitz, 334 (Fr. Sustris).
LAXENBURG b. Wien, 332 (Tempesta).
LEIPZIG, Museum der bildenden Künste, 116 Anm. 1 (M. Venusti).
— Graphische Sammlung, 320 Anm. 2 (J. Zucchi), 335 Anm. 1 (P. Candid), 471 (P. Cati), 553 Anm. 1 (L. Agresti).
— *Privatsammlungen:* Slg. Platky, 318 Anm. 1 (J. Zucchi).
Privatbesitz, 130 (D. da Volterra).
LONDON, Britisches Museum, Zeichnungen, 306 Anm. 1, 309 (B. Naldini), 348 Anm. 1 (A. Allori), 372 Anm. 1 (B. Poccetti), 454 Anm. 1, 558 Anm. 1 (F. Zuccari), 552 Anm. 3 (L. Agresti).
— Nationalgalerie, 74 Anm. 1 (Rubens), 102 (Raffael), 112 (S. del Piombo), 160, 166 (A. del Sarto), 166 (J. Pontormo), 194 (Fr. Salviati), 212 ff. (A. Bronzino), 488 (F. Barocci), 574 (S. Pulzone).
— — *Privatsammlungen:* Bridgewater Gallery, 14 Anm. 1 (Raffael), 120 (S. del Piombo, B. Franco).
ehem. Slg. Doetsch, 165 (J. Pontormo).
Slg. Fairfax Murray, 422 (J. Ligozzi, Zeichnung).
LORETO, Pinakothek, 500 (F. Bellini).
— Casa Santa, 461 (F. Zuccari, F. Barocci).
Sakristei, 536 (C. Roncalli), 552 (F. Menzocchi).
LUCCA, Pinakothek, 120 (B. Franco), 176 (J. Pontormo), 268 (G. Vasari), 308 (B. Naldini), 413 (A. Lomi), 420 (J. Ligozzi), 497 (F. Barocci), 522 (V. Salimbeni).
— *Kirchen:* Kathedrale, 31, 347 (A. Allori), 407f. (D. Passignano), 418 (J. Ligozzi).
— S. Maria Corteorlandini, 516 (Fr. Vanni).
— S. Romano, 408 (D. Passignano), 515 (Fr. Vanni).

MACERATA, 492 Anm. 1 (F. Barocci, verbrannt).
MADRID, Akademie, 588 (G. Cesari).
— Prado, 72, 92 (P. del Vaga, G. Romano, Fr. Pinni), 89, 92, 93 (Raffael u. Raffael-Schule), 112 (S. del Piombo), 142 (J. del Conte), 190 (C. Portelli), 488 (F. Barocci).
MAILAND, Ambrosiana, 504 Anm. 1 (A. Lilio, Zeichnung).
— Brera, 102 Anm. 2 (P. del Vaga), 108 (G. Siciolante), 230 (A. Bronzino), 276 Anm. 1 (G. Vasari), 484f. (F. Barocci).
— Dom, 488 (F. Barocci).
— *Privatsammlungen:* Slg. Principe Trivulzio, 176 (J. Pontormo).
MAINZ, ehem. Sammlung Michel, 145 (J. del Conte).
MANTUA, Palazzo del Tè, Sala di Psiche, 60 (G. Romano).

MASSA MARITTIMA, Kathedrale, 516 Anm. 1 (Fr. Vanni).
MODENA, Galerie, 281 Anm. 2 (S. Filippi).
MONGIOVINO, Pfarrkirche, 549 (A. Fiammingo).
MONTALCINO, Kathedrale, 509, 516 Anm. 1 (Fr. Vanni).
MONTE CASSINO (Kloster), 588 (B. Corenzio), 590f. (G. Cesari).
MONTEPULCIANO, S. Agostino, 347f. (A. Allori).
MONTE SAN SAVINO, S. Agostino, 264 (G. Vasari).
MONTPELLIER, 574 (S. Pulzone).
MÜNCHEN, Alte Pinakothek, 132 (D. da Volterra), 172 (J. Pontormo), 274 (G. Vasari), 490 (F. Barocci).
— Magazin der bayrischen Staatsgalerien, 557 Anm. 1 (R. da Reggio).
— Graphische Sammlung, 74 Anm. 1 (P. del Vaga), 308 (B. Naldini), 335 (P. Candid), 392 Anm. 1 (A. Boscoli), 452 (F. Zuccari), 471 (P. Cati), 500f. (F. Bellini), 554 (R. da Reggio), 560 Anm. 1, 564 Anm. 1 (G. Muziano).
— Nationalmuseum, 335 (P. Candid).
— *Privatsammlungen:* Julius Böhler, 244 Anm. 2 (Fr. Salviati).
ehem. Slg. Messinger, 108 (G. Siciolante), 494 Anm. 1 (F. Barocci).
Slg. Röhrer, 244 (Fr. Salviati).
— Residenz, 335 (P. Candid).
Grottenhöfchen, 334 (F. Sustris, P. Candid).
— Wittelsbacher Palais, 335 (P. Candid).
— *Kirchen:* Frauenkirche, 335 (P. Candid).
— Michaelskirche, 334 (F. Sustris, P. Candid).
— Theatinerkirche, 516 (Fr. Vanni).

NEAPEL, Museo Nazionale, 84 (P. da Caravaggio), 93 (Raffael, G. Romano), 111 (S. del Piombo), 116 (M. Venusti), 138 (Marco da Siena), 268 (G. Vasari), 391 (A. Ciampelli), 404 (D. Passignano), 450 Anm. 2 (T. Zuccari), 522 (V. Salimbeni), 577 (S. Pulzone), 593 (G. Cesari).
— *Kirchen:* Kathedrale, 139 (Marco da Siena), 269 (G. Vasari, Orgelflügel), 359 (G. Balducci), 588 (G. Reni).
— S. Anna de' Lombardi, 269 (G. Vasari).
NEAPEL, *Kirchen:* S. Apostoli, 139 (Marco da Siena).
— S. Filippo Neri, 536 (C. Roncalli), 592 (G. Cesari).
— S. Giovanni de' Fiorentini, 139 (Marco da Siena).
— S. Martino (Certosa), 582f. Chor und Sakristeidecke, 588, 592 Certosa, Sakristei (G. Cesari).
— S. Severino e Sosio, 138f. (Marco da Siena).
NORCIA, S. Benedetto, 546 (M. Carducci).
NORTHBROOK: Privatsammlung der Duke of Northbrook, 103f. (P. del Vaga).

OLDENBURG, Museum, 174 (J. Pontormo), 189 (Rosso Fiorentino), 242 (Fr. Salviati).
ORVIETO, Opera del Duomo (Museo dell' Opera), 31, 433, 457 (F. Zuccari), 532 (N. Circignani), 560, 565 (G. Muziano), 566 (C. Nebbia).
OXFORD, Sammlung d. Christ Church, Zeichnungen, 118 Anm. 1 (B. Franco), 420 Anm. 1, 422 (J. Ligozzi).

PANSHANGER, 160 (D. Puligo), 166 (J. Pontormo).
PARIS, Louvre, *Gemälde:* 66 (G. Romano), 92, 111 (Raffael), 112 (S. del Piombo), 126, 130 (D. da Volterra), 135 (G. P. Rossetti), 170 (J. Pontormo), 189, 217 (Rosso Fiorentino), 230 (A. Bronzino), 292 (G. Vasari), 486, 490 (F. Barocci), 594 (G. Cesari).
— — *Handzeichnungssammlung:* 71, 76 (P. del Vaga), 82 Anm. 1 (P. da Caravaggio), 92 (G. Romano), 188 (Rosso Fiorentino), 216 (A. Bronzino), 306 Anm. 2 (B. Naldini), 339 Anm. 1 (A. Allori), 422 (J. Ligozzi), 453 Anm. 1, 460 Anm. 1 (F. Zuccari), 512 Anm. 1 u. 2, 513 Anm. 1, 516 Anm. 1 (Fr. Vanni), 560 Anm. 2 (G. Muziano).
— École des Beaux-Arts, 206 Anm. 1 (D. Beccafumi).
— *Privatsammlungen:* Sammlung Chaix d'Estanges 144 (J. del Conte).
ehem. Slg. der Prinzessin Mathilde, 174 (J. Pontormo).
ehem. Slg. Pourtalès, 230 (A. Bronzino).

PARIS, *Privatsammlungen:* ehem. Slg. Sagan, 230 (A. Bronzino).
PARMA, Galerie, 104 (G. Siciolante), 440 (Correggio).
— *Kirchen:* Kathedrale, 28 (Correggio, Kuppelfresken).
— S. Giovanni Evangelista, 28 (Correggio, Kuppelfresken).
— Madonna della Steccata, 227 (Parmigianino).
PASSIGNANO, Vallombrosanerkirche, 408 (D. Passignano).
PAVIA, 543 Anm. 1 (A. Casolani).
— Certosa, 410, 542 (P. Sorri, A. Casolani).
— Collegio Borromeo, 465 (F. Zuccari), 567 f. (C. Nebbia).
— Collegio Ghislieri, 574 (S. Pulzone).
PERUGIA, Pinacoteca comunale, 116 (M. Venusti), 548 (Arrigo Fiammingo).
— Palazzo comunale, Cappella dei Priori, 549 (Arrigo Fiammingo).
— *Kirchen:* Kathedrale, 484, 492 (F. Barocci), 548 (Arrigo Fiammingo).
— S. Agostino, 549 (A. Fiammingo).
— S. Pietro, 292 (G. Vasari), 522 (V. Salimbeni), 546 (G. Danti).
PESARO, Ateneo, 490 (F. Barocci).
— Museo Mosca, 98 Anm. 1 (R. dal Colle).
— *Kirchen:* Kathedrale, 470 (G. G. Pandolfi).
— S. Agostino, 536 (C. Roncalli).
— Chiesa del Sacramento, 470 (N. Trometta).
— Nome di Dio, 470 (G. G. Pandolfi).
— Villa Imperiale, 66 Anm. 1, 68 Anm. 1 und 208 (R. dal Colle, A. Bronzino), 552 (F. Menzocchi).
PESCIA, S. Stefano, 407 (D. Passignano).
— Conventuali, 418 (J. Ligozzi).
PETERSBURG, Ermitage, 92 (Raffael), 111 f. (S. del Piombo), 189 (Rosso Fiorentino), 194 Anm. 1 (Fr. Brina), 209 (A. Bronzino), 308 (B. Naldini), 395 (G. Pagani), 496 (F. Barocci).
— Sammlung Stroganoff, 212 Anm. 1 (A. Bronzino).
PIACENZA, S. Francesco, 502 (B. Marini).
PISA, Kathedrale, 396 (G. Pagani, Portaltüre), 412 (A. Lomi, Sodoma, D. Beccafumi).
— Campo Santo, 413 (A. Lomi).
PISA, S. Caterina, 412 f. (A. Lomi).
— S. Francesco, 384 (S. di Tito), 408 (D. Passignano), 515 (Fr. Vanni).
— S. Frediano, 413 (A. Lomi).
— S. Maria del Carmine, 346 (A. Allori), 354 (G. Macchietti), 392 (A. Boscoli).
— S. Martino, 418 f. (J. Ligozzi).
— S. Stefano dei Cavalieri, 220 (A. Bronzino), 292 (G. Vasari), 389 (L. Buti).
— Umgebung: Certosa, 364 (B. Poccetti).
PISTOJA, Kathedrale, 396 (G. Pagani), 407 (D. Passignano), 409 (P. Sorri).
— SS. Annunziata, 368 f. (B. Poccetti).
— S. Bartolommeo in Pantano, 350 (G. M. Butteri).
— S. Francesco, 312 (Fr. Poppi), 347 (A. Allori), 398 (G. Pagani), 413 (A. Lomi).
— Madonna dell' Umiltà, 306 (B. Naldini).
POSEN, Museum, 108 f. (G. Siciolante).
PRATO, 358 Anm. 1 (G. Balducci, B. Naldini), 582 u. Anm. 1 (G. Cesari).

RAVENNA, Pinakothek, 274 (G. Vasari), 418 (J. Ligozzi).
REIMS, Kathedrale, 564 Anm. 1 (G. Muziano, nicht mehr vorhanden).
RICHMOND, Sammlung Cook, 100 (P. del Vaga).
RIMINI, S. Giovanni Battista, 393 (A. Boscoli).
— S. M. di Scolca, 274 (G. Vasari).
ROM, *Palazzo Pontificio del Vaticano:* Belvedere (Appartemento di Pio IV., heute Museo Etrusco) 63 (F. Barocci), 378 (S. di Tito, N. Circignani), 451 f. (F. Zuccari), 470, 482 (F. Barocci).
— Biblioteca Vaticana, 431, 500 (A. Viviani), 503 f. (A. Lilio), 518 (V. Salimbeni, A. Lilio), 549 (Arrigo Fiammingo), 558 (P. Nogari, G. B. Ricci), 566 (C. Nebbia).
— Cappella Paolina, 460, 462 (F. Zuccari), 550 (L. Sabbatini).
— Cappelle di S. Pio V.
Cappella di S. Pietro Martire, 292, 316 (G. Vasari, J. Zucchi).
Cappella di S. Stefano, 292 (G. Vasari, J. Zucchi).

ROM, *Vatikan:* Cappella Sistina, 28f., 112ff. (Michelangelo), 549 (Arrigo Fiammingo), 570 (M. da Lecce).
— Galleria degli Arazzi (Raffaels Tapeten), 55.
— Galleria Vaticana (geografica), 34, 431 (J. Danti), 533 (Matteo da Siena, P. Bril), 566 (G. Muziano).
— Galleria del Musaico, 391 (A. Ciampelli), 404 (D. Passignano).
— Loggie di Gregorio XIII., 431, 533 (P. Bril), 555 (R. da Reggio), 558 (P. Nogari).
— Loggie di Raffaello, 34, 67f. (P. del Vaga).
— Sala Clementina, 431f. (Brüder Alberti), 528 (Alberti).
— Sala di Costantino, 57 (G. Romano), 64, 66 (Fr. Penni, R. dal Colle, G. Romano), 572 (T. Laureti).
— Sala Ducale, 431, 533 (Matteo da Siena), 551 (L. Sabbatini), 555 (R. da Reggio).
— Sala dei Palafrenieri, 64 Anm. 1 (Raffael).
— Sala dei Pontefici, 63, 67f. (P. del Vaga, G. da Udine).
— Sala Regia, 62, 104 (G. Siciolante), 124, 132 (D. da Volterra), 138 (Marco da Siena), 294, 334 (G. Vasari), 294, 550 (L. Sabbatini), 334 (P. Candid), 448f. (T. Zuccari), 454f. (F. Zuccari), 552 (L. Agresti).
— Sala vecchia degli Svizzeri, 582 (G. Cesari).
— Stanze di Raffaello, 51, 52, 72 Stanza della Segnatura (P. del Vaga), 51f. Stanza d'Eliodoro, 54 Stanza dell'Incendio (G. Romano, Fr. Penni).
— Pinacoteca Vaticana, 63 (Raffael), 92 (Fr. Penni), 488ff., 494, 509 (F. Barocci), 588 (G. Cesari).
— *Galerien:* Galleria Albani, 138 Anm. 1 (Marco da Siena).
— Galleria Barberini, 208 (A. Bronzino), 404 (D. Passignano), 574 (S. Pulzone).
— Galleria Borghese, 89 (Raffael), 98 (R. dal Colle), 138 Anm. 1 (Marco da Siena), 160 Anm. 1 (D. Puligo), 194 (Fr. Brina), 208, 212, 229 (A. Bronzino), 278 (G. Vasari), 316ff. (J. Zucchi), 404 (D. Passignano), 494, 498 (F. Barocci), 538 (C. Roncalli), 557 (R. da Reggio), 574, 577 (S. Pulzone), 594 (G. Cesari).
ROM, *Galerien:* Galleria Capitolina, 132, 212 (D. da Volterra), 145 (J. del Conte).
— Galleria Colonna, 108 (G. Siciolante), 195 (Fr. Brina), 214f., 230 (A. Bronzino), 242, 248, 256 (Fr. Salviati), 574 (S. Pulzone).
— Galleria Corsini (Galleria Nazionale d'Arte antica), 106 (G. Siciolante, Verwaltungsräume), 145 (J. del Conte), 160 Anm. 1 (D. Puligo), 340ff. (A. Allori), 429 (Interieurdarstellung des Gesù), 490 (F. Barocci), 574 (S. Pulzone), 594 (G. Cesari).
Gabinetto Nazionale delle Stampe, 104 Anm. 2 (G. Siciolante), 560 Anm. 1, 562 Anm. 1 (G. Muziano).
— Galleria Doria, 82 (P. da Caravaggio), 111 (S. del Piombo), 230 (A. Bronzino), 249 (Fr. Salviati), 268 (G. Vasari), 347 (A. Allori), 450 Anm. 1 (T. Zuccari), 577 (S. Pulzone).
— Galleria del Laterano, 89 (G. Romano).
— Galleria di S. Luca, 92 (Fr. Penni).
— *Paläste:* Palazzo della Cancelleria, Cappella del Pallio, 35, 245 (Fr. Salviati), Sala di Paolo III., 270ff. (G. Vasari).
— Palazzo dei Conservatori, 572 (T. Laureti), 585f. (G. Cesari, Salone).
— Palazzo Farnese, 15f. (A. Carracci), 256, 272 (Fr. Salviati), 256, 450 (T. Zuccari).
— Palazzo di Firenze (Ministero di Grazia e Giustizia), 316ff. (J. Zucchi).
— Palazzo Gaetani, 100 (P. d. Vaga), 460 Anm. 3 (F. Zuccari).
— Palazzo Massimi, 122f. (D. da Volterra), 233 Anm. 1 (Fr. Salviati).
— Palazzo Milesi („Maschera d'oro"), 80 (P. da Caravaggio).
— Palazzo del Quirinale, 172 (J. Pontormo).
— Palazzo Rospigliosi, 534 (P. Bril).
— Palazzo Salviati, 35, 376ff. (S. di Tito).
— *Privatsammlungen:* ehem. Slg. Hertz, 82 (P. da Caravaggio, Fresko f. d. Villa Lante), 458 Anm. 2 (F. Zuccari).

ROM, *Privatsammlungen:* Galleria Patrizi, 244 (Fr. Salviati).
— Galleria Spada, 74 (P. del Vaga), 132 (G. Mazzoni), 538 (C. Roncalli), 574 (S. Pulzone).
— ehem. Slg. Sterbini, 139 Anm. 3 (Marco da Siena).
— *Villen:* Villa Farnesina (Chigi), 57, 60 (Raffael, G. da Udine, G. Romano), 65, 527 (B. Peruzzi), 111 (S. del Piombo).
Villa Medici (Académie de France), 527f. (Alberto Alberti).
Villa di Papa Giulio, 281 (G. Vasari), 439f. (T. Zuccari).
— *Kirchen:* S. Andrea della Valle, Cappella Barberini, 402, 404 (D. Passignano), 526 (G. de' Vecchi).
— S. Apollinare, 532 (M. Circignani).
— S. Bibiana, 390 (A. Ciampelli).
— S. Caterina de' Funari, 10, 116 (M. Venusti), 458 (F. Zuccari), 552f. (L. Agresti), 555 (R. da Reggio).
— S. Caterina della Ruota, 102 u. Anmerk. 1 (P. del Vaga), 563 (G. Muziano).
— S. Cecilia in Trastevere, 514 (Fr. Vanni), 534 (P. Bril).
— S. Eligio de' Ferrari, 104 (G. Siciolante).
— S. Eligio degli Orefici, 526 (G. de' Vecchi), 570 (M. da Lecce, Tribuna).
— S. Francesca Romana, 109 (G. Siciolante).
— S. Francesco a Ripa, 233 (Fr. Salviati).
— Gesù, 10, 390 (A. Ciampelli), 428 (Vignola), 429, 526 (G. de' Vecchi, Kuppelfresken, zugrundegegangen), 429 (Gaulli), 520 (V. Salimbeni), 562 (G. Muziano, Sakristei).
Cappella degli Angeli, 464 (F. Zuccari).
— S. Giovanni decollato, Oratorio, 119 (B. Franco), 140ff. (J. del Conte, Fr. Salviati), 233, 254 (Fr. Salviati), 256, 570 (P. Ligorio); Kirche, 280 (G. Vasari), 306 (B. Naldini), 318 (J. Zucchi).
— S. Giovanni de' Fiorentini, 359 (G. Balducci), 390f. (A. Ciampelli).
— S. Giovanni in Laterano, 108 (G. Siciolante), 116 (M. Venusti), 320 Anm. 1 (Fr. Zucchi), 390 (A. Ciampelli), 506 (F. Fenzoni), 529 (G. Alberti).
ROM, *Kirchen:* S. Giovanni in Laterano, Querschiff, 430, 558 (P. Nogari, G. B. Ricci), 566 (C. Nebbia), 580, 585f. (G. Cesari).
Sakristei, 575 (S. Pulzone).
Cappella dei Canonici, 588 (G. Cesari).
— S. Gregorio Magno, Cappella Baronio, 500 (A. Viviani).
Cappella di S. Andrea, 536 (C. Roncalli).
— S. Lorenzo in Damaso, 457 (F. Zuccari), 582 u. Anm. 1 (G. Cesari, zugrundegegangen).
— S. Lorenzo in Panisperna, 471 (P. Cati).
— S. Lucia del Gonfalone, Oratorio, 138 (Marco da Siena), 430f., 458 (F. Zuccari), 430f., 552 (L. Agresti), 430f., 454f. R. da Reggio), 566 (C. Nebbia).
— S. Luigi de' Francesi, 12 (G. della Porta), 104 (G. Siciolante), 144 (J. del Conte), 550 (P. Tibaldi).
— S. Marcello al Corso, 68 (P. del Vaga), 430, 558 (G. B. Ricci), 572 (T. da Viterbo).
Cappella del Crocifisso, 69 u. Anm. 1 (P. del Vaga), 69 u. Anm. 1, 122 (D. da Volterra).
Cappella Frangipani, 441f., 450 (T. Zuccari u. Schüler), 441f., 456 (F. Zuccari).
— S. Maria degli Angeli, 549 (Arrigo Fiammingo), 562 (G. Muziano).
— S. Maria dell' Anima, 89 (G. Romano), 104 (G. Siciolante), 236 (Fr. Salviati).
— S. Maria in Aracoeli, 109 (G. Siciolante), 470 (N. Trometta, Tribuna), 535f. (C. Roncalli), 564 (G. Muziano).
— S. Maria dei Cappuccini, 562 (G. Muziano).
— S. Maria della Consolazione, Cappella Mattei, 429f., 440f. (T. Zuccari).
— S. Maria Maggiore, 109 (G. Siciolante), 558 (P. Nogari, G. B. Pozzo), 559 (G. Muziano, verlorengegangen).
Cappella di Paolo V., 29, 402 (D. Passignano), 566 Anm. 1 (B. Croce), 586f. (G. Cesari).
Cappella di Sisto V., 29, 430, 405 (A. Lilio), 534 (P. Bril).

ROM, *Kirchen:* S. Maria Maggiore, Mittelschiff, 430, 519 (V. Salimbeni), 566 Anm. 1 (B. Croce).
— S. Maria sopra Minerva, 104 (G. Siciolante), 487 (F. Barocci).
Cappella Aldobrandini, 529 f. (Ch. Alberti).
Cappella del Rosario, 116 (M. Venusti).
— S. Maria dei Monti, 530 (D. Alberti), 544 (J. Casolani), 363 (G. Muziano).
— S. Maria dell' Orto, 442 (T., F. Zuccari u. Schüler).
— S. Maria della Pace, 109 (G. Siciolante), 186 (Rosso Fiorentino).
— S. Maria del Popolo, Cappella Chigi, 29.
— S. Maria della Scala, 536 (C. Roncalli).
— S. Maria Traspontina, 588 (G. Cesari).
— S. Maria in Trastevere, Cappella Altemps, 471 (P. Cati).
— S. Maria in Vallicella (Chiesa Nuova), 399 (D. Passignano), 478, 486 f. (F. Barocci), 530 (D. Alberti), 562 (G. Muziano), 576 (S. Pulzone), 588 (G. Cesari).
— S. Pietro in Vaticano, 44 (Bramante), 428 (Michelangelo), 433 (G. Muziano, C. Roncalli, Fr. Vanni, D. Passignano, 514 (Fr. Vanni), 526 (G. de' Vecchi), 562 Anm. 1 (G. Muziano, C. Nebbia).
Cappella Clementina, 404 (D. Passignano, zugrundegegangen).
Cappella Gregoriana XIII., 433, 566 (G. Muziano), 536 f. (C. Roncalli).
Sakristei, 551 (L. Sabbatini).
— S. Pietro in Montorio, 44 (Bramante), 189 (G. Siciolante), 112, 146 (S. del Piombo), 132 (D. da Volterra), 280 (G. Vasari), 256 (G. de' Vecchi).
— S. Pietro in Vincoli, 352 (J. Coppi).
— S. Prassede, 358 (St. Pieri), 359 (G. Balducci), 390 (A. Ciampelli, Sakristei), 430 (Passionszyklus).
Cappella Olgiati, 584 (G. Cesari).
— S. Pudenziana, 532 (N. Circignani).
— S. Salvatore in Lauro, Refektorium, 256 (F. Salviati).
Sodalizio dei Piceni, 492 Anm. 1 (Barocci-Schule).
ROM, *Kirchen:* Scala Santa, 431, 504 (A. Lilio), 505 f. (F. Fenzoni), 534 (P. Bril).
— S. Silvestro al Quirinale, 65 Anm. 1, 82 (P. da Caravaggio), 116 (M. Venusti), 29, 529 (G. u. Ch. Alberti), 576 (S. Pulzone).
— S. Spirito in Sassia, 257 (Roviale), 318 (J. Zucchi), 553 (L. Agresti), 558 (G. B. della Marca), 578 (P. Cesura).
— S. Stefano Rotondo, 532 (N. Circignani).
— S. Susanna, 10 f. (Maderna), 558 (P. Nogari, G. B. Pozzo), 566 (C. Nebbia), 566 Anm. 1 (B. Croce).
— SS. Trinità de' Monti, 63 (Raffael, G. Romano, P. del Vaga), 450 (T. u. F. Zuccari).
Cappella Altoviti, 306 (B. Naldini).
Cappella Massimi, 72, 92 (G. Romano, Penni, P. del Vaga).
Cappella Orsini, 112, 124 ff. (D. da Volterra), 217 Anm. 3.
Cappella Pucci, 68 (P. del Vaga).
Klosterhof, 33, 582 (G. Cesari), 582 Anm. 1 (G. Massei, G. Semenza, M. da Faenza).
— SS. Trinità dei Pellegrini, Oratorium, 318 (J. Zucchi).
— S. Vitale, 390 (A. Ciampelli).
— Engelsburg, Sala del Consiglio (Sala Paolina), 64 f., 74 ff. (P. del Vaga), 550 (P. Tibaldi).
— Appartamento di Paolo III., 64, 74, 76 (P. del Vaga).

SANLUCAR, Convento de la Merced, 590 (G. Cesari).
SCHLEISSHEIM, Galerie, 392 (A. Ciampelli).
SENIGALLIA, 492 (F. Barocci).
S. SEPOLCRO D'ASTINO (bei Bergamo), Kirche, 410 Anm. 1 (P. Sorri).
SEVILLA, Museum, 588 (G. Cesari).
SIENA, Akademie, 124 Anm. 1 (Sodoma), 200, 202 (D. Beccafumi), 540 Anm. 1 (A. Casolani, Zeichnungen), 364 (B. Poccetti).
— Casa Bindi-Sergardi, 206 (D. Beccafumi).
— Confraternita di S. Bernardino, 521 (V. Salimbeni).
— Confraternita della SS. Trinità, 520 (V. Salimbeni).

SIENA, Palazzo della Repubblica, Sala del Consistoro, 203, 206 (D. Beccafumi).
— — *Privatsammlung:* Slg. Conte d'Elci, 130, 132 (D. da Volterra).
— *Kirchen:* Kathedrale, 203, 206 (D. Beccafumi), 411 (P. Sorri), 509 (Fr. Vanni), 420 (V. Salimbeni, Chor), 452 (A. Casolani).
Museo dell'Opera, 206 Anm. 1 (D. Beccafumi).
— S. Agostino, 411 (P. Sorri), 509f. (Fr. Vanni), 522 (V. Salimbeni).
— S. Antonio Abbate, 512 (Fr. Vanni).
— S. Caterina, Oratorium, 411 (P. Sorri), 512 (Fr. Vanni), 540 (A. Casolani), 536 (C. Roncalli).
— S. Domenico, 508 (A. Salimbeni), 512f. (Fr. Vanni, Sodoma, 540 (A. Casolani).
— S. Lucia, 512 (Fr. Vanni).
— S. Maria del Carmine, 200, 207 (D. Beccafumi), 512 (Fr. Vanni), 542 (A. Casolani).
— S. Quirico e Giulitta, 520 (V. Salimbeni), 540 (A. Casolani).
— Servi di Maria, 510ff. (Fr. Vanni).
— S. Spirito, 512 (Fr. Vanni), 520 (V. Salimbeni).
SPELLO, Misericordia, 547 (M. Carducci).
STOCKHOLM, Nationalmuseum, 346 Anm. 3 (A. Allori, Zeichnung).
STUTTGART, Museum der bildenden Künste, 194 (Fr. Brina), 244 (Fr. Salviati).

TERNI, Kathedrale, 553 (L. Agresti).
TIVOLI, Villa d'Este, 562 (G. Muziano, zugrundegegangen).
TODI, Kathedrale, 506 (F. Fenzoni).
TURIN, Galerie, 130 (D. da Volterra), 231 (A. Bronzino), 594 (G. Cesari).

URBANIA, Chiesa dell'Ospedale, 494 Anm. 1 (F. Barocci).
URBINO, Pinakothek, 482, 488, 491f., 496 (F. Barocci), 499 (A. Vitali).
— *Kirchen:* Kathedrale, 119, 120 (B. Franco, zugrundegegangen), 480 (F. Barocci), 499 (Vitali).
— S. Francesco, 494 (F. Barocci).
URBINO, *Kirchen:* S. Sergio, 502 (C. Ridolfi).
— Compagnia della Morte, 494 Anm. 1 (F. Barocci).

VENEDIG, Accademia delle Belle Arti, *Handzeichnungssammlung:* 100 P. d. Vaga), 422 (J. Ligozzi), 594 Anm. 1 (G. Cesari).
— Galleria Giovanelli, 266 (G. Vasari), 594 (G. Cesari).
— Palazzo Grimani, 234 (Fr. Salviati), 454 (F. Zuccari), 552 (F. Menzocchi).
— Palazzo Ducale, Sala del Consiglio, 461f. (F. Zuccari).
Scala d'oro, 120 (B. Franco).
— Seminario Patriarcale, 348 (A. Allori).
— *Kirchen:* S. Francesco della Vigna, Cappella Grimani, 452ff. (B. Franco, F. Zuccari).
VERONA, Museo Civico, 414 (J. Ligozzi).
VOLTERRA, Galleria comunale, 120 (D. da Volterra), 123, 184 (Rosso Fiorentino), 132 (G. P. Rossetti), 192 (T. Manzuoli).
— *Kirchen:* Kathedrale, 334 (P. Candid), 525 (Fr. Cungi).
Baptisterium, 532 (N. Circignani).
Badia, 424 (D. Mascagni).
S. Francesco, 334 (P. Candid).

WIEN, Akademie, 314 (Fr. Poppi).
— Albertina, 68 Anm. 1, 100 Anm. 1 (P. del Vaga), 453 Anm. 1, 454 Anm. 2, 458 Anm. 1 u. 2, 460 Anm. 1 (F. Zuccari), 552 Anm. 2 (L. Agresti).
— Kunsthistorisches Museum, 212, 229 (A. Bronzino), 244 (Fr. Salviati), 274 (G. Vasari), 292 Anm. 1, 316 (J. Zucchi), 313 (Fr. Poppi), 347 (A. Allori), 384 (S. di Tito), 496 (F. Barocci), 516 Anm. 1 (Fr. Vanni).
— *Privatsammlungen:* Galerie Harrach, 194 (Fr. Brina).
— Galerie Liechtenstein, 102 (P. del Vaga).
— Slg. v. Kuffner, 422 (J. Ligozzi).
WINDSOR, Kgl. Bibliothek, 76 Anm. 1 (P. del Vaga), 450 Anm. 2 (T. Zuccari).

2224 c

GETTY CENTER LIBRARY
MAIN
ND 615 V7
BKS
c. 1
Voss, Hermann.
Die Malerei der Spatrenaissance in Rom u
3 3125 00162 3285